



Secolul 20

**PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRATESCU**

Coperta:

În absolutul geometriei: EPIDAU
Foto: CRISTINA HĂULICĂ



Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Redactor-șef, DAN HĂULICĂ

221

6 • 1979

SUMAR

DIRECTIVE FUNDAMENTALE

Din RAPORTUL COMITETULUI CENTRAL

cu privire la activitatea Partidului Comunist Român în perioada
dintre Congresul al XI-lea și Congresul al XII-lea și sarcinile de
viitor ale Partidului, prezentat de tovarășul

NICOLAE CEAUȘESCU

Legământ reînnoit — Telegrama Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă
România

Secolul 20 : Perspective

ACȚIUNE ȘI POEZIE

ÎN ORIZONTUL HELLADEI

CONSTANTIN TSATSOS — GHEORGHIOS SEFERIS: *Un dialog despre poezie*, în românește, cu o prezentare de Lia Brad ● 3

IOANNA TSATSOS: *Poeme*, din «Ciclul Orologiului», în românește de Ion Brad ● 13

IOANNA TSATSOS: *Fratele meu Gheorghios Seferis* — în românește de Polixenia Karambi ● 23

GHEORGHIOS SEFERIS: *Șase nopți pe Acropole*, roman, fragmente, în românește de Victor Ivanovici ● 50

GHEORGHIOS SEFERIS: *Un poem despre Stratis Corăbierul* (Jurnal de bord II — 1944), în românește de Victor Ivanovici

VICTOR IVANOVICI: *Seferis prozatorul — intertextualitate și scenariu mitic* ● 77

ÎN ORIZONTUL HELLADEI, un itinerar fotografic de CRISTINA HĂULICĂ

VITALITATEA TRAGEDIEI ANTICE

Electra — *Medeea* — *Troienele* — în regia lui ANDREI ȘERBAN
Teatru și comunicare: texte de ANDREI ȘERBAN, EUGÈNE IONESCO, CLIVE BARNES, ROBERT KANTERS, GUY DEMUR, JACQUES FRANCK, MEL GUSSOW (*Electra sau reanimarea sunetului; Dimensiunea mitică a realității; Un eveniment; „Sărbătorile” lui Andrei Șerban; Perfecțiunea*)



GABRIEL LIICEANU: *Theorie des Tragischen als Peratologie*, în limba germană de Thomas Kleininger ● 90

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: *Geometria unei pasiuni* ● 98

SORIN VIERU: *Tragicul și înfruntarea limitei* ● 102

RĂZVAN THEODORESCU: O celebrare a duratei eroice. Picturi de MARIN GHERASIM

O BIBLIOTECĂ A CAPODOPERELOR

ROBERT ANDRÉ: « . . . ce este, în fapt, o capodoperă ? », eseu, în românește de Lida Igiroșianu • 109

OV. S. CROHMĂLNICEANU: *O experiență plină de învățături* • 113

CRONICA TRADUCERILOR

CHAUCEER: « Troilus și Cresida » în tălmăcirea lui DAN DUȚESCU (de Alina Clej); CREANGĂ în limba engleză, tălmăcit de ANA CARTIANU și R. C. JOHNSTON (de Ioan Aurel Preda) • 117

LA SURSELE UNEI EXPERIENȚE LITERARE INSOLITE

GELU IONESCU: *La première jeunesse d'Eugène Ionesco* • 126

CARNET

În dialog cu literaturile lumii—revista chineză SHIJIE WENXUE (de Alexandrina Andru); Doi artiști remarcabili (Un articol din ziarul Daily Telegraph); *Praemium Erasmianum* (de Radu Valter) 139

Pe filele de calendar ale anului 1979 rămân încrustate, complementar, două momente de durabilă rezonanță politică: cea de-a 35-a aniversare a revoluției de eliberare națională și socială, deschizătoare de viață nouă în patria noastră, și al XII-lea Congres al partidului, hărăzit să facă sinteza drumului parcurs și să traseze jaloanele înaintării armonioase pe mai departe pentru traducerea fermă în practică a Programului de construire a societății socialiste multilateral dezvoltate și trecere către comunism.

Anii acumulați de la Eliberare, însuflețiți de împlinirea idealurilor de libertate și justiție socială, pentru care au luptat și s-au jertfit generațiile trecutului, au demonstrat resursele excepționale de mobilizare și dăruire ale poporului suveran în țara sa, stăpîn pe bogățiile naționale, făuritor conștient al propriului destin. Bogata experiență acumulată în construcția economică, în organizarea corespunzătoare a celorlalte activități printr-o aplicare creatoare, la condițiile noastre specifice, a teoriei revoluționare marxiste, se află la temelie ambițioaselor perspective circumscrise în planurile elaborate sub conducerea partidului care își confirmă neabătut capacitatea de a îndruma științific, riguros și organic, procesul amplu al ridicării României pe trepte superioare de civilizație și cultură. Pe lângă liniile directoare ale viitorului cincinal 1981—1985, au fost trasate Programul-Directivă de cercetare științifică, dezvoltare tehnologică și de introducere a progresului tehnic în perioada 1981—1990 și direcțiile principale pînă în anul 2000, Programul-Directivă de cercetare și dezvoltare în domeniul energiei pe perioada 1981—1985 și orientările principale pînă în anul 2000, Programul-Directivă de creștere a nivelului de trai în perioada 1981—1985 și de ridicare continuă a calității vieții; în fine, Progra-

mul-Directivă de dezvoltare economico-socială a României în profil teritorial în perioada 1981—1985.

Sînt prevederi capabile să emoționeze și să stimuleze gîndirea fiecăruia, chiar în condițiile existenței noastre de multă vreme obișnuită a se desfășura între parametrii unei economii planificate. Un prim efect, salutar, de întrevăzut, va fi tocmai înlăturarea blazării, apatiei, auto-mulțumirii. Avînd prefigurate de pe acum țintele de atins, altitudinea vizată, precum și mijloacele ce se cer puse în mișcare, unele — deocamdată — doar sub formă de virtualități, ne simțim, implicit, mai angajați cu toate forțele noastre să participăm la înfăptuirea obiectivelor anticipate și necesare, să punem la contribuție întreaga pricepere, inițiativa și responsabilitatea proprie. Evident, entuziasmul singur nu ajunge. Decisive vor fi nivelul calificării profesionale în toate ramurile, precum și gradul de înțelegere și asumare conștientă a răspunderilor, într-o fuziune suplă a ideii cu acțiunea. Se asigură, astfel, un teren fertil pentru promovarea personalității umane și desăvîrșirea ei în cadrul unei competiții practice și intelectuale, apte să ducă la îmbogățirea continuă și șlefuirea stilului de viață (corolar al ridicării nivelului de trai și justificare supremă a tuturor eforturilor materiale), la o afirmare majoră a potențialului spiritual românesc. Căci, dincolo de cifrele aride și referințele strict productive, pulsează în toate aceste Programe-Directivă un vizionarism robust, de natură nu numai să stimuleze fantazia creatoare dar să-i și asigure, în același timp, substanța nutritivă originală, zborul de anvergură spre zonele de cît mai largă difuziune universală.

DIRECTIVE FUNDAMENTALE

NICOLAE CEAUȘESCU

...Congresul al XII-lea al partidului este chemat să stabilească obiectivul fundamental și liniile directoare ale dezvoltării economico-sociale a țării în perioada 1981—1985, în vederea înlăptuirii neabătute a Programului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism. În acest scop, Congresul va dezbate și adopta directivele pentru noul cincinal, precum și programele-direc-tivă cu privire la cercetarea științifică și progresul tehnic, asigurarea resurselor energetice, dezvoltarea economico-socială în profil teritorial, creșterea nivelului de trai și ridicarea calității vieții întregului popor.

Obiectivul fundamental al viitorului plan cincinal îl constituie continua-rea, pe o treaptă superioară, a îndeplinirii Programului partidului, creșterea în ritm susținut a economiei naționale, afirmarea cu putere a revoluției tehnico-științifice în toate domeniile, trecerea la o nouă calitate a întregii activități economico-sociale. Pe această bază se asigură consoli-darea și mai puternică a modului de producție socialist, ridicarea gradului

de civilizație a întregului popor, întărirea forței materiale și spirituale a țării, a independenței și suveranității României socialiste. (Aplauze puternice).

.....

În cincinalul viitor, un rol tot mai important revine științei — factor determinant al dezvoltării societății. Orientarea de bază a programului-directivă o constituie afirmarea revoluției tehnico-științifice în toate domeniile de activitate, creșterea rolului științei în modernizarea economiei naționale, a întregii vieți sociale, în conducerea societății, legarea tot mai strânsă a cercetării de producție, accentuarea contribuției creației științifice românești la progresul multilateral și dinamic al țării noastre, la îmbogățirea tezaurului cunoașterii universale, astfel încât deceniul următor să devină cu adevărat deceniul științei, tehnicii, calității și eficienței. (Aplauze puternice, prelungite).

În industrie, cercetarea trebuie să asigure dezvoltarea mai rapidă a bazei proprii de materii prime și energie, valorificarea complexă a rezervelor interne de substanțe minerale, utilizarea intensă a noilor surse de energie, asimilarea de noi produse cu caracteristici superioare, generalizarea mecanizării, automatizării și cibernetizării producției, introducerea de noi tehnologii avansate în toate ramurile producției care să permită reducerea mai accentuată a consumurilor materiale și energetice, recuperarea și re folosirea materiilor prime și materialelor.

Cercetarea agricolă, biologia modernă, ingineria genetică și bioenergetica trebuie să acționeze mai ferm pentru crearea de noi soiuri și hibrizi cu un înalt potențial productiv, îmbunătățirea raselor de animale și promovarea celor mai eficiente tehnologii de producție în agricultură. Trebuie extinse noile principii de genetică și bioinginerie pentru obținerea unor specii forestiere care să producă mari cantități de masă lemnoasă și biomasă.

Cercetarea românească trebuie să-și aducă o contribuție sporită la aprofundarea cunoașterii legilor naturii și ale societății, pe baza concepției materialist-dialectice și istorice, la investigarea structurii interne a materiei, a legilor ei de mișcare și transformare, a caracteristicilor biologice ale plantelor și animalelor. Se impune, de asemenea, o angajare mai activă a cercetării în studierea proceselor care au loc în univers, în vederea identificării modalităților de valorificare în practică, în folosul întregii umanități, a resurselor infinite ale acestuia. Știința românească trebuie să participe activ la cunoașterea și valorificarea potențialului geologic și biologic al Mării Negre și al oceanului mondial. O atenție deosebită trebuie acordată dezvoltării cercetărilor în domeniile matema-

ticii, fizicii, chimiei, biologiei, care exercită un rol esențial în progresul general al științei și tehnicii contemporane.

Sarcini importante revin cercetării științifice în analiza proceselor economice și sociale, inclusiv a celor care se manifestă pe plan mondial, în elaborarea celor mai eficiente soluții de modernizare a economiei naționale, de perfecționare a relațiilor de producție, a organizării societății corespunzător condițiilor istorice și necesităților progresului României.

Este necesar să se acționeze mai ferm pentru legarea cercetării cu învățămîntul și producția și întărirea conlucrării oamenilor de știință cu masele largi ale celor ce muncesc — făuritorii bunurilor materiale.

Trebuie să acordăm întreaga atenție dezvoltării cercetării de perspectivă, a cercetării fundamentale pentru a asigura condițiile progresului multilateral al științei și al societății noastre.

Disponem de o bază materială corespunzătoare, de o puternică rețea de unități și de oameni de știință de o valoare deosebită, avem deci toate condițiile ca marile probleme ce se pun în fața științei să poată fi rezolvate cu deplin succes. Îmi exprim convingerea că oamenii de știință, conlucrînd strîns cu eroica noastră clasă muncitoare, cu toți cei ce muncesc, vor îmbogăți continuu patrimoniul științei și tehnicii românești, sporindu-și contribuția la progresul României socialiste, la știința universală. (Aplauze puternice).

.....

În perioada dintre cele două congrese, Comitetul Central, întregul partid au desfășurat o intensă activitate ideologică și politico-educativă pentru formarea omului nou, cu o înaltă conștiință socialistă, pentru afirmarea hotărîită în viață a principiilor eticii și echității socialiste. Astfel, s-a lărgit și s-a organizat mai bine învățămîntul de partid, precum și învățămîntul politic de masă, la care iau parte peste 6.200.000 membri de partid, ai organizațiilor sindicale, de tineret și femei, alte categorii de oameni ai muncii. A fost amplificată, de asemenea, dezbaterea problemelor ideologice și politice, editarea cărții social-politice. O activitate susținută au desfășurat presa și radioteleviziunea, celelalte mijloace de informare în masă. S-a intensificat munca politică desfășurată de organele și organizațiile de partid, de organizațiile de masă și obștești.

O importanță deosebită a avut Congresul educației politice și al culturii socialiste, care a adoptat un amplu program de măsuri pentru impulsionarea activității de educație politică a maselor. Merită, de asemenea, să subliniem rolul important pe care îl are Festivalul național « Cîntarea României » în impulsionarea activității educative, în făurirea culturii noi, în întreaga viață spirituală a societății. Festivalul a pus cu putere

în evidență geniul creator al poporului nostru, care întotdeauna a fost adevăratul purtător al celor mai înalte năzuințe sociale și spirituale, creatorul culturii înaintate, făuritorul civilizației materiale și spirituale în România. (Aplauze puternice). Este ilustrativ faptul că la ultima etapă a festivalului au participat peste 120.000 de formații cultural-artistice și aproape două milioane și jumătate de artiști și creatori — dovadă elocventă a condițiilor create de societatea noastră pentru manifestarea largă a maselor în viața spirituală a țării.

Putem deci afirma că și în acest domeniu avem o serie de rezultate pozitive. Acestea se reflectă în primul rând în ridicarea conștiinței oamenilor muncii, în felul în care comuniștii, activul de partid își îndeplinesc îndatoririle, în avântul și spiritul de abnegație cu care oamenii muncii — români, maghiari, germani și de alte naționalități — înfăptuiesc politica internă și externă a partidului și statului. Putem spune cu mândrie că în România socialistă se ridică un om nou, profund devotat idealurilor socialismului și comunismului, înarmat cu noile cuceriri ale cunoașterii, cu ideologia revoluționară, științifică a partidului nostru! (Aplauze puternice, prelungite).

Subliniind realizările obținute, nu putem trece cu vederea lipsurile și deficiențele existente în propaganda de partid, în munca ideologică, politică și culturală. Încă nu în suficientă măsură această activitate este legată de înfăptuirea în practică a planurilor de dezvoltare economico-socială, de realitățile concrete din fiecare localitate și unitate socialistă. Învățămîntul de partid nu asigură în suficientă măsură înarmarea comuniștilor, a cadrelor cu principiile de bază ale ideologiei științifice a partidului nostru, nu îi ajută, în mod corespunzător, să aplice aceste principii în activitatea concretă din domeniul în care lucrează. În munca de propagandă se mai manifestă destule tendințe de formalism și superficialitate care diminuează rolul și eficiența acesteia în mobilizarea și educarea maselor. De asemenea, presa, radioteleviziunea nu redau încă în toată amploarea ei realitatea concretă a vieții economice, sociale, politice și culturale din societatea noastră, marile transformări revoluționare ce se petrec în România. Lipsuri serioase se manifestă, de asemenea, în domeniul științelor sociale, în aprofundarea gândirii social-politice originale a partidului nostru. În general, se poate spune că se menține încă o evidentă rămânere în urmă a activității ideologice și politico-educative față de dezvoltarea generală a societății. De aceea, sarcina centrală a partidului pentru perioada următoare este ridicarea întregii propagande la nivelul marilor realizări obținute în opera de construcție socialistă, transformarea într-o măsură și mai mare a ideologiei noastre

evoluționare, a muncii educative într-o puternică forță de mobilizare și dinamizare a energiilor creatoare ale întregului nostru popor.

Partidul nostru, organele și organizațiile sale dispun de capacitatea de a înlătura neajunsurile existente, de a îmbunătăți activitatea politico-ideologică, corespunzător sarcinilor etapei actuale a dezvoltării societății. Trebuie realizată o nouă calitate în organizarea și conducerea muncii politico-educative, în pregătirea ideologică a comuniștilor, a maselor populare, în explicarea și înțelegerea tendințelor și sensului dezvoltării economico-sociale, a profundelor transformări revoluționare care au loc în țara noastră și în întreaga lume.

Este necesar să pornim permanent de la faptul că întreaga dezvoltare a lumii este rezultatul evoluției dialectice neîntrerupte a naturii și universului, precum și rezultatul muncii omului, al lărgirii orizontului său de cunoaștere. Prin muncă și gândire, omul s-a format pe sine și s-a perfecționat mereu, transformând totodată natura și societatea. Conform acestei viziuni revoluționare, realității însăși, nu există fenomene ce nu pot fi cunoscute, ci numai care nu au fost încă cunoscute, dar pot și vor fi cunoscute prin munca și gândirea omului, aceasta asigurând totodată transformarea înnoitoare a naturii și societății, progresul și dezvoltarea civilizației umane. (Aplauze puternice).

O cerință obiectivă a înaintării spre comunism este aprofundarea teoretică a problemelor dezvoltării orînduirii noastre, prefigurarea evoluției în perspectivă a societății socialiste. În acest scop, se impune o preocupare mult mai mare pentru studierea temeinică a schimbărilor ce au loc în domeniul forțelor de producție și al relațiilor sociale, în fizionomia și structura claselor sociale, în raporturile dintre ele, în viața statului. Trebuie, de asemenea, să se aprofundeze mai mult în lucrări teoretice fenomenele care au loc în lume, contradicțiile internaționale și modificările în raportul de forțe pe plan mondial. La baza întregii activități ideologice trebuie să stea materialismul dialectic și istoric, socialismul științific, Programul partidului — Carta noastră fundamentală ideologică, teoretică și politică, expresia marxism-leninismului creator în România. (Aplauze puternice). Să facem ca teoria noastră revoluționară să constituie flacăra vie ce luminează permanent activitatea partidului, a comuniștilor, a întregului popor în uriașa operă de edificare a societății comuniste. (Aplauze și urale puternice; se scandează « Ceaușescu — P.C.R. ! »).

Propaganda, învățămîntul de partid, munca politico-educativă trebuie să acționeze perseverent pentru ridicarea conștiinței socialiste și creșterea combativității și răspunderii revoluționare a membrilor partidului, a

maselor largi ale celor ce muncesc. Un obiectiv de cea mai mare importanță al propagandei noastre este dezvoltarea spiritului patriotic al oamenilor muncii, a devotamentului față de partid, față de patrie, față de cauza socialismului, a hotărîrii lor de a-și pune întreaga energie și forță creatoare în slujba înfloririi continue a României socialiste. În acest scop, este necesar să fie puse mai puternic în evidență realitățile noi ale societății noastre, grandioasele succese obținute într-un timp istoric atît de scurt în transformarea revoluționară a țării, în schimbarea întregului mod de viață al poporului nostru. Trebuie înfățișată în adevărata ei lumină justetea politicii partidului nostru, umanismul nou, revoluționar al orînduirii pe care o edificăm, în centrul căreia se află omul, demnitatea, bunăstarea și fericirea lui. Propaganda noastră trebuie să manifeste mult mai multă combativitate față de activitatea de ponegrire a României socialiste desfășurată de cercurile reacționare de peste hotare. Trebuie să se dea o ripostă hotărîită celor ce neagă victoriile istorice obținute de poporul nostru, progresul României — realități evidente pentru toată lumea — celor ce pun sub semnul întrebării însăși esența socialismului. În general trebuie combătute mai susținut încercările forțelor reacționare de a pune la îndoială capacitatea orînduirii socialiste — dovedită în practică — de a soluționa marile probleme ale dezvoltării sociale în epoca noastră, îndemnul la întoarcerea spre epoci și orînduiri perimate, condamnate de istorie.

Se impune, de asemenea, să sporească combativitatea propagandei, a tuturor mijloacelor politico-educative împotriva mentalităților și concepțiilor înapoiate ce se mai manifestă în societatea noastră, a tendințelor de parazitism social și căpătuială, a oricăror influențe ideologice și morale străine, pentru așezarea fermă a întregii vieți sociale pe principiile eticii și echității socialiste, pentru dezvoltarea relațiilor umane noi, de respect, stimă și întraajutorare între oameni, caracteristice societății socialiste și comuniste. (Aplauze puternice).

O sarcină de primă importanță o constituie formarea concepției științifice despre materie, univers și societate a comuniștilor, a maselor largi de oameni ai muncii. Persistența unor concepții mistice, retrograde în gîndirea unor oameni frînează afirmarea lor plenară în viața societății. Este un anacronism ca în epoca marilor cuceriri ale revoluției tehnico-științifice, a cunoașterii, cînd poporul se afirmă ca un creator conștient al tuturor valorilor materiale și spirituale, să existe oameni, chiar membri de partid, care mai cred în forțe supranaturale. Activitatea politico-educativă trebuie să ducă la formarea omului nou, cu un larg orizont de cunoaștere a legităților dezvoltării lumii, a cuceririlor culturii și științei

moderne, militant activ pentru transformarea revoluționară a lumii, pentru idealurile nobile ale comunismului.

În această concepție se impun orientate și manifestările politico-culturale ce au loc în cadrul Festivalului « Cîntarea României » și care nu trebuie să se rezume numai la serbări și concursuri folclorice, la diversismnt artistic, ci trebuie să contribuie la intensificarea muncii politice și educative de masă, împletind organic activitatea artistică, tehnico-științifică și interpretativă, cu munca creatoare în producție pentru realizarea marilor obiective ale dezvoltării patriei.

Un rol important revine în acest sens Consiliului Culturii și Educației Socialiste care trebuie să adopte un stil de muncă mai militant, revoluționar, asigurînd ca minunatele condiții create de societatea noastră activității cultural-educative să fie puse în întregime în valoare pentru dezvoltarea conștiinței socialiste a poporului.

Stimați tovarăși,

Partidul nostru dă o înaltă prețuire realizărilor obținute în formarea culturii noi, socialiste. Subliniez cu satisfacție că în această perioadă au apărut numeroase lucrări literare și de artă de certă valoare educativă și artistică, ce îmbogățesc patrimoniul cultural al țării noastre.

Cu toate realizările, avem încă mult de făcut pentru a da strălucirea cuvenită literaturii și artelor, pentru a crea opere demne de marea epopee constructivă pe care o înfăptuiește poporul nostru. În acești ani au apărut și destule lucrări literare și artistice nesemnificative, ce nu se ridică la înălțimea posibilităților creatorilor și a cerințelor societății. Oamenii muncii așteaptă o creație artistică bogată, de o mare diversitate de genuri și stiluri, cu adevărat revoluționară, pătrunsă de spiritul înnoitor al socialismului, care să militeze cu pasiune pentru perfecționarea societății și omului. Iată de ce este necesar ca membrii de partid, toți cei ce lucrează pe acest important front al construirii socialismului să-și pună întreaga forță creatoare, tot talentul în slujba ridicării literaturii și artei pe o treaptă nouă, superioară. O importanță hotărîtoare are în această privință prezența permanentă a scriitorilor și artiștilor în clocotul vieții și muncii constructive, acolo unde se făuresc marile valori ale progresului uman. Munca este uriașul laborator în care se plămădesc personalitățile cu adevărat proeminente, se afirmă talentele autentice, se nasc geniile, se făuresc capodoperele — atît pe planul creației materiale cît și al culturii. Inspirîndu-se din impresionantul tablou pe care îl oferă marea ctitorie socialistă a poporului și participînd ei înșiși la munca eroică pentru zidirea noii orînduiri, scriitorii și artiștii

vor putea dura opere nemuritoare, mărturii emoționante ale celei mai grandioase epoci din istoria României.

Literatura este chemată să reliefeze convingător noua condiție umană din societatea noastră, idealurile, frământările și aspirațiile omului nou, universul său spiritual tot mai bogat, virtuțile și trăsăturile sale morale înaintate, să militeze pentru triumful noului, al idealurilor de dreptate și libertate socială ! Biciuind stările de lucruri negative și concepțiile înapoiate, literatura trebuie să dezvolte încrederea omului în forțele sale și în nobilele idealuri revoluționare, punând în evidență superioritatea orînduirii socialiste. Avem, de asemenea, nevoie de creații muzicale pătrunse de optimism, care să exprime elanul constructiv al poporului, să constituie un imbold în lupta pentru cauza socialismului. Așteptăm tot mai multe lucrări plastice de toate genurile, care să redea frumusețile patriei, frumusețea chipului ei nou, ca și figura luminoasă a omului de azi. Așteptăm, de asemenea, lucrări mai multe și tot mai valoroase pe tărîmul teatrului și cinematografeiei, care să îmbogățească continuu viața spirituală a societății noastre.

De la tribuna Congresului adresez oamenilor de litere, compozitorilor și plasticienilor, creatorilor din teatru și cinematografie, tuturor oamenilor de artă chemarea de a da țării tot mai multe lucrări pătrunse de umanismul revoluționar al societății noastre, care prin mesajul și valoarea lor artistică să contribuie la înnobilarea ființei umane, să cultive spiritul patriotic, devotamentul față de patrie, de cauza socialismului, a fericirii întregului nostru popor.

(Aplauze puternice, prelungite).

Este necesar ca organizațiile de partid din instituțiile de artă și cultură, uniunile de creație, Consiliul Culturii și Educației Socialiste să exercite un rol mai activ în orientarea și îndrumarea creației artistice, în promovarea fermă în sfera culturii a concepției filozofice materialist-dialectice și istorice despre lume și viață.

Sarcini și răspunderi tot mai mari revin în perioada următoare presei și radioteleviziunii, chemate să pună în centrul preocupărilor lor problemele de bază ale dezvoltării societății noastre, obiectivele esențiale ale Programului partidului, ale hotărîrilor Congresului al XII-lea. Presa și radioteleviziunea trebuie să manifeste cea mai mare fermitate în promovarea noului în toate domeniile de activitate, a experienței înaintate a constructorilor socialismului, a concepției noastre despre lume și viață. Dovedind în toate împrejurările o înaltă principialitate comunistă, presa trebuie să se situeze pe poziții ferme față de stările de lucruri și fenomenele negative, față de concepțiile perimate, retrograde, față de tot ce

frînează mersul înainte al societății noastre. Organele de presă, radio-televiziunea trebuie să-și sporească rolul în educația socialistă a maselor, în dezvoltarea spiritului patriotic și a elanului revoluționar al celor ce muncesc, în formarea gândirii noi, în aplicarea în viață a principiilor eticii și echității socialiste. Ele trebuie să devină tot mai mult o puternică tribună a democrației noastre socialiste, a participării maselor la dezbaterea politicii partidului, la conducerea societății.

Doresc să-mi exprim convingerea că membrii partidului nostru, toți cei ce activează în domeniul propagandei, al educației politice, al vieții cultural-artistice vor face totul pentru a fi la înălțimea sarcinilor trasate de Congresul al XII-lea, aducînd o contribuție sporită la transformarea revoluționară a omului și societății, la făurirea socialismului și comunismului în România. (Aplauze puternice, prelungite).

(Din RAPORTUL COMITETULUI CENTRAL
cu privire la activitatea Partidului Comunist
Român în perioada dintre Congresul al XI-lea
și Congresul al XII-lea și sarcinile de viitor
ale partidului)

Mult stimate și iubite tovarășe NICOLAE CEAUȘESCU

Scriitorii din România, împreună cu întregul popor, își exprimă deplina satisfacție și adinca bucurie față de realegerea Dumneavoastră de către cel de al XII-lea Congres în înalta funcție de Secretar general al Partidului Comunist Român.

Prezența Dumneavoastră în fruntea Partidului și a Statului constituie suprema garanție a mersului neabătut al națiunii noastre pe calea edificării socialismului și comunismului pe pământul românesc, a luptei victorioase pentru pace, colaborare și progres în întreaga lume.

Scriitorii din țara noastră: români, maghiari, germani și de alte naționalități își reînnoiesc, cu acest prilej, legământul lor față de nobilele idealuri ale Partidului Comunist Român, fiind strâns uniți în jurul Conducerii Partidului, a Dumneavoastră personal, stimate și iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu.

Întreaga noastră activitate de creație și obștească va fi pătrunsă tot mai puternic de spiritul dinamic, vizionar al documentelor adoptate de Congresul al XII-lea, cu deosebire de ideile călăuzitoare cuprinse în Raportul pe care l-ați prezentat în fața întregului partid și popor.

Un îndreptar de neprețuit îl constituie pentru obștea scriitoricească îndrumările și indicațiile din Raport care privesc rolul literaturii și artei în ridicarea neconținută a nivelului conștiinței socialiste a omului nou.

Ne-au bucurat aprecierile Dumneavoastră privind succesele înregistrate pe acest tărâm și am reținut, cu maximă răspundere, ceea ce avem de făcut pentru a da strălucire literaturii pentru a scrie operele cu adevărat revoluționare și umaniste pe care le așteaptă de la noi Partidul și poporul.

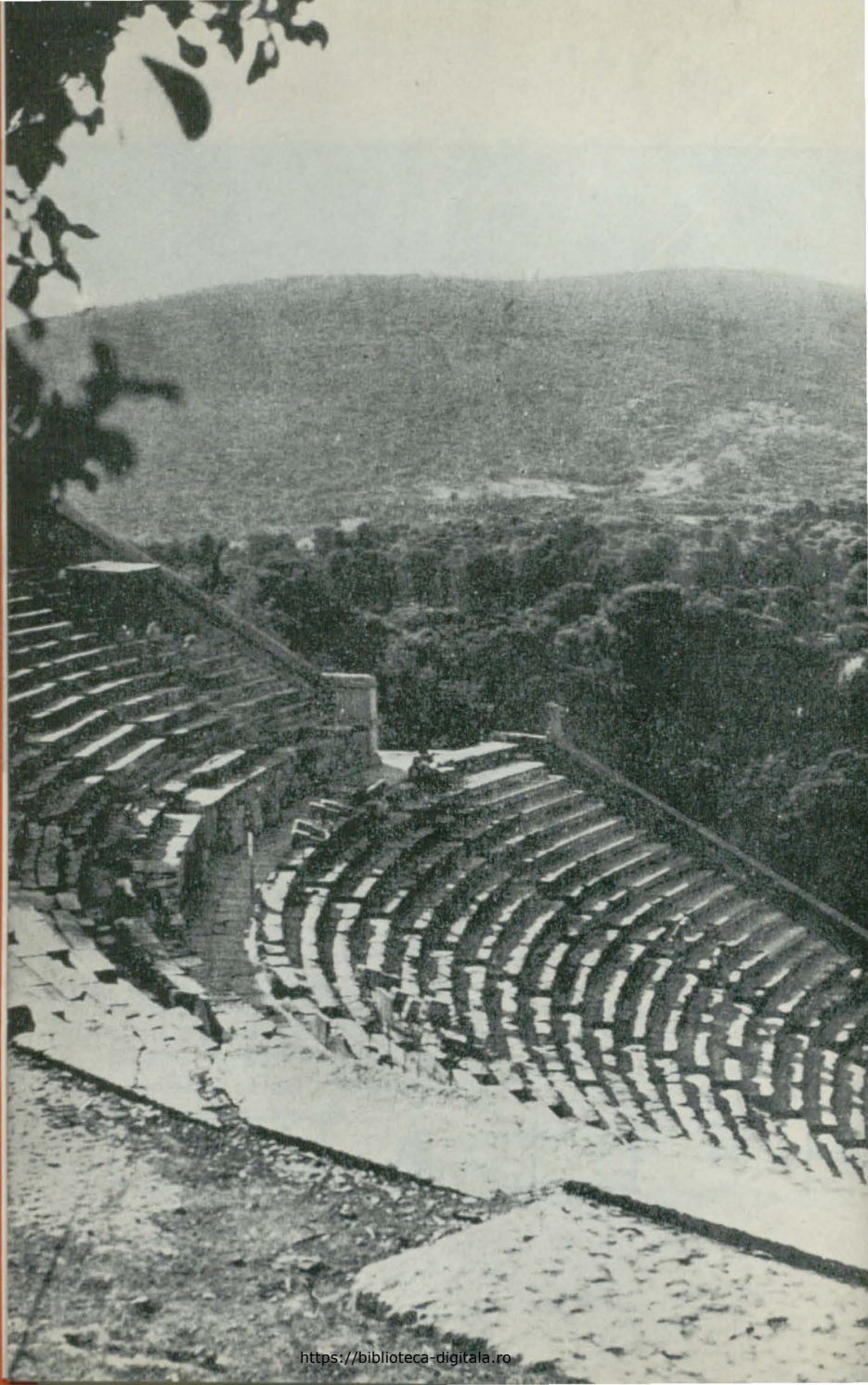
Asigurăm conducerea partidului, Vă asigurăm pe Dumneavoastră personal, stimate și iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, că vom face totul pentru a răspunde cu cinste prin cărțile noastre, prin întreaga noastră activitate chemării pe care ne-ați adresat-o, înaltelor exigențe ideologice și artistice ce caracterizează societatea noastră pătrunsă de spiritul înnoitor al socialismului.

UNIUNEA SCRITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA



ACROPOLE, prin POARTA LUI HADRIANUS

ÎN ORIZONTUL
HELLEADEI

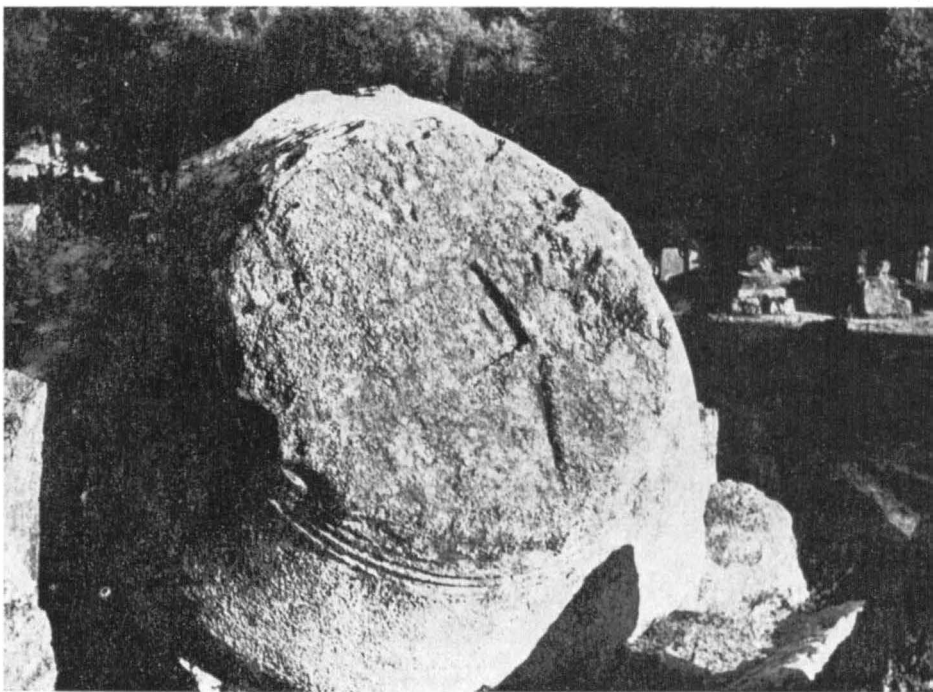


« Al vieții-mi rost e să iubesc, nu să urăsc »

SOPHOCLES, « Antigona »

« Pământul e de formă cilindrică și adâncimea îi este egală cu o treime din lărgime. Pământul planează liber, nesușinut de nimic. Rămîne în loc fiind la egală distanță de orice. Forma îi este convexă și rotundă, asemenea unei coloane de piatră ».

ANAXIMANDRU



EPIDAUUR

În ALTIS, incinta sacră de la OLYMPIA;
frînturi din coloanele uriașe ale Templului lui Zeus



•

« Văzîndu-l că vorbește despre orice, numai despre proces nu, [Hermogene] i-a spus : « Socrate, n-ar fi nimerit să te gîndești și la apărarea pe care trebuie s-o ții ? »

Iar acesta a răspuns : « Nu ți se pare că mi-am petrecut toată viața gîndindu-mă la apărarea mea ? »

XENOPHON, « Apologia lui Socrate »

« . . . ceea ce se spune îndeobște despre Atenieni, că, atunci cînd sînt buni, sînt într-o măsură mai mare decît alții, mi se pare pe de-a-ntregul adevărat : căci virtutea lor nu rezultă din nici o constrîngere »

PLATON, în « Legile »

« Totuși, cu mult mai mult cetăților, decît inșilor, li se cuvine să se silească spre virtute și să gonească viciul. Căci dacă un om rău, fără credință, poate muri, din întîmplare, înainte de a fi pedepsit pentru greșelile lui, cetățile, pentru că sînt nemuritoare, rămîn sub pedeapsa oamenilor și a zeilor »

ISOCRATE, « Despre Pace »

« . . . nu e posibil, Atenieni, nu, nu este posibil, să întemeiezi pe nedreptate, pe sperjur, pe minciună, o putere care să dureze (. . .) Precum temeliiile unei case, ale unei nave sau ale oricărei zidiri trebuie să fie cu deosebire solide, tot astfel trebuie ca principiile unei politici, datele ei fundamentale, să fie făcute din dreptate și adevăr »

DEMOSTENE, « Discursuri Olynthiene »

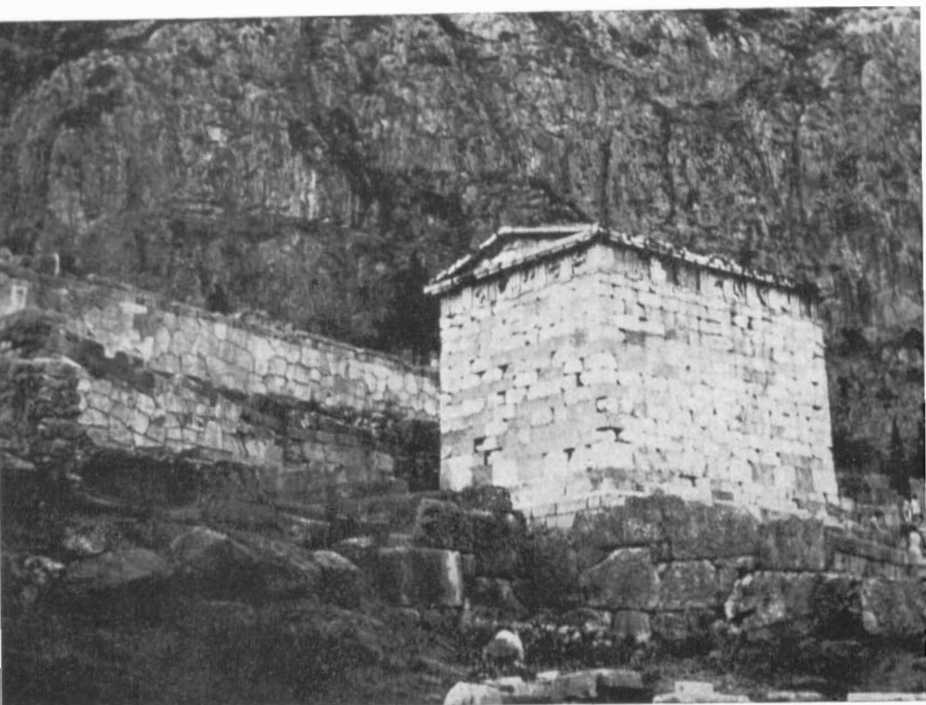
« Mormîntul oamenilor mari e universul întreg »

PERICLES, în THUCYDIDES, « Războiul Peloponezic »

La MISTRA, pe pantele Taigetului, ochiul coboară spre locurile unde a fost Sparta.

OLYMPIA





DELPHI, pe firul Căii Sacre: TEZAUURUL ATENIENILOR,
înălțat din trofee biruinței de la Marathon.

ÎN ORIZONTUL HELLADEI
un itinerar fotografic de **CRISTINA HĂULICĂ**

ACȚIUNE ȘI POEZIE

« Un dialog despre poezie » se constituie ca dialog într-un sens diferit de acela cunoscut tradiției antice grecești. Într-adevăr, interlocutorii nu-și confruntă punctele de vedere rostindu-și pe rînd, oral, replicile și argumentele înaintea unui auditoriu electrizat, numai urechi, așteptînd avid să urmărească pe viu, să aplaude sau să deza-probe — după caz — succesiunea premiselor sau tezelor constituite *pro* și *contra*. Marcat cu semnul acestui secol — al jurnalismului tipografic —, duelul de opinii are drept tribună nu vreun amfiteatru, ci modernul « rostrum » al coloanelor de revistă: « Înainte de a începe », articolul distinsului profesor Constantin Tsatsos, actualul Președinte al Greciei, vedea lumina tiparului în *Propileea* iar textul poetului Seferis în *Nea Grammata* — amîndouă în 1938. Judecate astăzi, după patru decenii, prin prisma conceptului recent de « cool medium », pozițiile celor doi apărători ai ideli ne apar vii, proaspete, pline de vervă, în pofida încremenirii textelor: spiritul polemicii lor, turnat — din forma lor mintală inițială, în formele neefemere, deși mai reci, ale paginii tipărite — acest spirit va trăi și trăiește, deșteptînd nu doar interes, ci și căldură, implicare și participare din partea noastră. Este pitoresc să rememorăm, în această ordine de idei, cîteva din circumstanțele concrete, calde, ale turnirului de argumente desfășurat atunci între cei doi distinși interlocutori. Într-un mod apropiat, tipicament mediteraneean, cei doi dialoghează, de fapt, în familie. Tsatsos și Seferis sînt într-adevăr cumnați, și opiniile lor sînt formulate, oricît ar părea de paradoxal și curios, sub acoperișul aceleiași case ! Locuind fiecare la alt cat al aceleiași imobil din Atena, filosoful și poetul își trimit unul altuia invizibilul ascuțiș al propriilor judecăți, prin intermediul condeiului și hîrtiei; argumentele ajung, printr-un ocol nespectaculos, în zațul și teascul tipografic, iar de aici abia, în lumina marelui for al opiniei publice, suscitînd în lumea intelectualității grecești interbelice, reacții diverse, fierbinți, și o certă vîlvă.

Pozițiile, firește, sînt în raport de opoziție. Constantin Tsatsos, pe atunci profesor de filosofia dreptului la Universitatea din Atena, argumentează de fapt o poziție normativă, cumva extrinsecă, în multe privințe, poeziei. Eseul său nu este totuși un eseu de estetică, și, cu atît mai puțin, unul de critică literară. Autorul își propune doar să facă un număr de considerații asupra condițiilor de formare a unei « personalități spirituale de valoare ». Replica lui Seferis — aceea a unui creator de poezie, privind lucrurile nu apologetic, ci din interior, corectează afirmațiile prietenului și apropiatului său interlocutor, punînd în lumină totmai caracterul exterior, doar parțial relevant al oricăror teoretizări excesive. Totuși, în esență, după propriile lui cuvînte, pozițiile celor doi rămîn conciliabile, întrucît opiniile lor coincid asupra unei idei fundamentale: marea poezie se supune cu greu unor norme, ecloziunea ei, imprevizibilă, producîndu-se în cele mai neașteptate contexte.

LIA BRAD

UN DIALOG DESPRE POEZIE

Constantin Tsatsos

În cazul literaturii și filosofiei — două funcții ale conștiinței care au totuși atâtea în comun —, opoziția dintre diversele forme ale vieții teoretice nu apare mai puțin marcată. Ceea ce le caracterizează pretutindeni în lume, dar mai cu seamă în Grecia, este o anume carență de înțelegere reciprocă, urmată, cumva, consecutiv, de o lipsă de considerație reciprocă.

S-ar cuveni ca orice om cu conștiința limpede să știe cum să rezolve această dilemă. Fie că preferă filosofia, fie că preferă literatura, trebuie să le prețuiască în egală măsură pe amândouă și să le acorde locul convenit în viața sa spirituală. Bineînțeles că într-o epocă în care elementul gândire filosofică își are partea dominantă chiar și în artă, uneori, și mai mult, artistului nu i se cade să întoarcă spatele luminii oferite de rudimentele unei culturi filosofice. Și chiar dacă dorința lui ar fi să înlăture filosofia de pe domeniile sale, s-ar cuveni mai întâi să o cunoască.

Cînd ne referim aici la filosofie înțelegem desigur filosofia propriu zisă și nu metodologia științelor supusă gândirii pozitive pure. Dar am mai amintit această opoziție cu arta.

Opoziția dintre artă, mă refer mai ales la literatură, și filosofia propriu zisă nu este aceeași. Aceste două funcții ale spiritului apar legate între ele prin nenumărate fire. Ele se coroborează reciproc, ceea ce face ca între ele coexistența să fie posibilă. Există și cazul unor culmi ale gândirii cînd cele două se confundă: la Platon, Dante, Goethe, Nietzsche.

Opoziția nu poate fi datorată esenței lucrurilor ci imperfecțiunii oamenilor. Această opoziție devine mai ascutită chiar în interiorul sferei artistice atunci cînd cei care dispun de o cultură filosofică formulează păreri personale în legătură cu arta. De obicei, cei mai mulți dintre aceștia au o părere greșită despre poezie, radical opusă ideilor pe care poezii înșiși le nutresc cu privire la poezie.

Nu e lipsit de interes să schițăm aici această opoziție cu care, inevitabil, oricare tînr contemporan poate fi confruntat și față de care fiecare se cuvine să ia, într-un fel sau altul, poziție.

E necesar să exemplificăm concret opoziția despre care vorbim, apelînd la cazul compatrioților noștri eleni care, odată întorși din Germania plini de o anume cultură filo-

sofică, — desigur limitată — aplică literaturii naționale un unghi de vedere critic. Am observat că cei îndoctriinați cu această cultură filosofică germană unilaterală, chiar atunci când nu vor să recunoască acest lucru, caută în artă concepte și idei, mai ales idei morale. Pentru ei poezia, dacă nu e simplu cîntec, — asemeni Lied-ului german, măreț cîndva prin simplitate, sau asemeni propriilor noastre cîntece populare —, trebuie să se inspire din concepte filosofice: nu din idei ci din concepte. Goethe, pentru ei, e idealul suprem.

Pornind de la acest criteriu, e firesc ca ei să nu găsească nimic satisfăcător în opera unui scriitor autentic. Ceea ce în principal face ca poezia să difere de orice altă formă de gîndire, de oricare altă funcție a spiritului, este expresia nu numai prin concept sau nu prin concept în principal, ci prin plasticitatea formei expresive. Pentru a o diferenția de conceptul rațional de poezie, aș numi-o concept estetic manifestat prin sunet, ritm, culoare, ordine a imaginilor, ordine a conceptelor raționale, pasiune, ca și prin înseși conceptele raționale. Iată tocmai ceea ce nu caută criticii noștri atunci cînd se apropie de poezie. Ei nu caută ceea ce poezia este menită să ofere, ceea ce este chemată, în principal să dea. Ei ajung în acest fel să nege poezia care nu corespunde cerințelor lor filosofice. Se întîmplă uneori ca ei să accepte și să elogieze un anume tip de poezie, găsind-o potrivită exigențelor lor, și poezia aceea se întîmplă incidental să fie cu adevărat mare, dar lauda lor se adresează unui aspect ne-esențial al acesteia. Poezia este abordată într-un mod nefericît și ambiguu. Ori de cîte ori nu o pot pătrunde cu mijloace spirituale adecvate, ochii li se îndreaptă spre caracteristici total exterioare și ajung astfel fatalmente la negarea critică a operei poetice.

Trebuie să recunoaștem, pe de altă parte, că atari critici arată o mare receptivitate față de un anume gen de poezie. Ei consideră desigur poezia din unghiul filosofiei. Din acest punct de vedere, devine oportun și necesar ca ei să considere, cel puțin în mod relativ, și alte însușiri proprii poeziei. Dacă sînt capabili să se bucure de expresia pură a gîndirii, de aspectul arhitectonic al poeziei, ei știu mai cu seamă să aprecieze un element profund uman, anume personalitatea spirituală exprimată poetic. Deformarea unghiului lor de vedere e totuși regretabilă, nu doar în legătură cu literatura greacă, ci și în general, în legătură cu orice literatură ce nu-i pe potrivă concepțiilor lor care, în esență, sînt anti-poetice.

Totuși, opoziția dintre elementul rațional și cel irațional în viața teoretică nu se prezintă numai ca opoziție între filosofie și artă și nici nu se manifestă exclusiv între poezia filosofică și poezia pură, ci mai ales în interiorul poeziei pure, unde ea se traduce prin lupta pentru supremație între elementele poetice raționale și cele iraționale.

Și, pentru ca această din urmă opoziție să devină mai clară, m-aș referi la un exemplu din propria noastră viață literară, mișcarea de avangardă din literatura nouă și opoziția dintre aceasta și scriitorii generațiilor mai vechi care sînt încă în viață și scriu. Această opoziție culminează printr-o opoziție între elementele raționale și cele iraționale din interiorul poeziei.

Tendința generației de avangardă este de a transpune poezia într-un domeniu în care coerența nu mai e fermă, fiind uneori îndoielnică, iar în situații extreme, inexistentă. E inexistentă acolo unde înțelesul estetic și înțelesul rațional al expresiei poetice nu numai că sînt diferite, — păstrînd totuși o oarecare legătură, așa cum se întîmplă totdeauna în poezie pînă acum, — ci tind chiar să se despartă definitiv, în așa fel încît înțelesul rațional să devină practic inexistent. De aici prezența insidioasă în poezie a unui element de nesiguranță cu privire la sens, care împune fiecărui cititor un efort complementar, conform opoziției fiecăruia, ceea ce riscă să fixeze — prin puținele aluzii oferite de text — o impresie estetică total subiectivă și, de aceea, deseori înșelătoare.

De această tendință de desființare a obiectivității sensului se leagă desigur și preferința pentru expresia excentrică, ilogică. Pentru ca impresia de irațional să fie redată mai intens e nevoie de o tehnică nouă, aş spune chiar de o nouă gramatică, de o nouă limbă a poeziei. Partizanii acestei mișcări literare se dedică cu pasiune tocmai găsirii acestor noi mijloace de expresie, care tind să devină un nou fel de prestidigitatie lingvistică. Nu mai e vorba de « poezie pentru poezie », ci de tehnica expresiei poetice pentru tehnica expresiei poetice.

Cu asemenea premise, partizanilor mișcării de avangardă nu le mai rămâne decât un singur pas ca să considere genurile poetice raționale drept abatere de la domeniul poeziei pure. Din categoria poeziilor « generațiilor anterioare » ei nu acceptă decât pe « poezii blestemați » ai literaturii franceze. În ei își recunosc predecesori. Restul poeziilor greci sau străini sînt considerați, în cel mai bun caz, artiști valoroși ai cuvîntului pentru epoca în care au trăit, dar nicidecum drept prezențe în epoca noastră.

O astfel de judecată se bazează pe o anumite teorie despre artă și, în general, despre istorie. Evident, partizanii mișcării de avangardă cred că poezia nu e creația prezenței eterne a unor teme eterne. Nu poate exista o eternitate a frumosului. Fiecare epocă își are propriile ei necesități estetice și corespondențe artistice, radical diferite de cele proprii ale altor epoci. Critica unei anumite epoci nu are relevanță estetică față de altă epocă.

L-am întrebat o dată pe un apologet al acestei mișcări, cum se pot păstra proaspete capodoperele epocilor trecute, de vreme ce fiecare epocă are principii estetice noi, forme noi și de vreme ce numai acestea i se potrivesc. Capodopere aparținînd epocilor trecute pot continua să trăiască și să își păstreze integral valoarea, bucurîndu-se, din punct de vedere estetic, de aceeași soartă ca și operele noi; și atunci, această aspirație spre noi forme a noilor școli nu are nici o valoare, după cum există opere contemporane care ne pot impresiona mai adînc și mai pur din punct de vedere estetic decât altele, păstrate din epoci trecute, dar cu valoare caducă. Interlocutorul meu mi-a răspuns că emoția estetică directă nu poate să fie procurată decât de opere ce corespund momentului în care trăim. Capodoperele trecutului ne emoționează doar din punct de vedere istoric, nu și estetic. Menționez acest răspuns caracteristic, pentru că el atinge, cu tot curajul, consecința logică extremă a punctului său de pornire.

Conform acestei teorii, viața contemporană ar avea, așadar, un anumit model estetic care trebuie să-și găsească expresia în poezie. Aceasta ar consta dintr-un fel de declin al sufletelor, dintr-o confuzie de idei, comparabile cu fenomenele similare din epoca alexandrină. Expresia poetică a acestei forme de viață ar fi singura menire a adevăratei poezii contemporane. Orice altceva ar fi exterior vieții, constituindu-se în cuvinte lipsite de sens și străine de adevăr.

Ca un tîndr să ia poziție față de această mișcare de avangardă, răminînd totuși credincios propriei sale naturi el trebuie să pornească de la principiul conform căruia chiar dacă nu poate fi negat caracterul supranatural al curenților literare, esența vieții sale spirituale rămîne totuși inseparabilă de pămîntul și istoria poporului său. Cred că nimeni nu pune la îndoială acest principiu general, astfel formulat teoretic. E nevoie însă și de alte elemente pentru ca el să devină adevăr concret al unei conștiințe. Trebuie precizat care este acest pămînt și care este sensul său spiritual, cel care determină în principal adevărata artă și gîndirea profundă; totodată care este această istorie ca unitate coerentă. În special în cazul Greciei, se cuvine bine înțeleasă coeziunea tuturor epocilor istorice și sensul lor cultural comun.

Înțelegînd toate acestea, viața spirituală a unui popor primește fără teamă, iar nu în sens negativ, influența pe care și-a asimilează. Dintr-o asemenea împărtășire, viața spirituală a națiunii, fie în cazul adevărului profund argumentat sau al adevărului creator, nu poate decât să se îmbogățească și să se adîncească. După ce-și ia ceea ce avea

de luat, ea rămâne să pulseze aici, pe pământul și în istoria care au zămislit-o. Explicația este simplă: conform legii implicabile a dezvoltării spiritului în timp, viața aceasta nu poate da roade decât în această atmosferă. De aceea înțelegerea pământului grec și a istoriei Greciei precede orice altă influență, oricât de prețioasă. Din această înțelegere inițială vor deriva alte elemente determinante. Înțelegerea de care vorbim începe cu Antichitatea dar nu se oprește la ea. Are de învățat și din tradiția populară, fără a i se supune ca unui dat infailibil și absolut. O asemenea preocupare față de tradiție și istorie nu este altceva decât o reîntoarcere la izvoarele curate ale conștiinței, o reliefare, în conștiință a sevelor sale primare. Această întoarcere către izvoare nu e desigur totul, e doar un sfetnic credincios în găsirea elementului pur și fertil. Alături de tradiție, trebuie să existe întotdeauna o formă pur originală prin care tradiția să se concretizeze, o formă care să exprime locul inițial al conștiinței individuale a creatorului, și acesta un produs al aceleiași tradiții în mijlocul căreia trăiește, oricât de original ar fi el.

Unii judecă pe creator — chiar încadrat în timpul istoric — doar din punct de vedere estetic, nu și istoric. Această judecată se situează cumva în afara timpului, esența estetică fiind aceeași cu expresia estetică a esenței.

Astfel este judecat fiecare poet din mișcarea de avangardă a Greciei. Mă tem că acest fel de judecată e de cele mai multe ori negativ și asta nu datorită unor cauze speciale și personale, ci a tendințelor generale caracterizând această mișcare, tendințe pe care ne-am străduit să le înfățișăm și care duc la un conflict cu însăși natura esteticului și poeticului. Oricât de departe s-ar afla poezia de expresia rațională și coerentă, această distanță nu poate depăși o anumită limită fără riscul de a se distruge poezia însăși. Noua generație, fie că plasează această limită mult mai departe decât s-ar cuveni — atribuind elementului irațional o arie de cuprindere mai mare decât este în stare să ocupe din punct de vedere estetic —, fie îl neagă total.

Negarea rațiunii și a dreptei măsurii în poezie contravine celui mai caracteristic principiu al spiritului și frumuseții eline, fiind totodată opusă și oricărei concepții plauzibile despre frumos. O negare — fie ea absolută sau relativă — duce la afectare, excentricitate, adică la acele încercări disperate ale rațiunii de a exprima iraționalul în condițiile în care iraționalul, în esența lui cea mai profundă, este cu ușurință dominat de un limbaj poetic rațional. Este de fapt ceea ce face, de secole, poezia cu mijloacele expresiei raționale.

Platon i-ar fi numit pe adepții mișcării de avangardă « kompsoi » așa cum îi numea pe sofistii care negau în sfera filosofiei existența rațiunii obiective și care aveau o poziție iraționalistă în estetică. Din acest punct de vedere, poezia de avangardă e o poezie « sofistă ».

În ciuda tuturor celor afirmate mai sus, poezia de avangardă pare a avea partea ei de vitalitate și creativitate, exprimată prin originalitate. Am observat că admiratorii unei atari poezii subliniază tocmai acest factor de originalitate. Cred totuși că în cercurile acestei mișcări, înțelesul de originalitate este deformat în mod îngrijorător și așa dori să explic această deformare.

Nici o personalitate nu seamănă cu alta. Doar cei care nu au ajuns să-și formeze o personalitate proprie se aseamănă între ei. Nici o expresie autentică a personalității nu poate să semene cu expresia unei alte personalități. Expresia autentică este mereu nouă și originală, proaspătă față de poziția mereu schimbată a reperului inițial, iar nu față de tiparele în care urmează să fie încadrată ulterior. Cel care vrea să găsească noul în artă să nu se orienteze în afară ci spre interior, să caute să-și concentreze plenar personalitatea, ajungând până la originile ei: noul va veni singur. Întotdeauna noul vom fi noi. Nimic altceva. Ori de câte ori ne exprimăm plenar într-o operă, indiferent dacă minui tipare noi, procedee tehnice noi, idei noi, modele noi, simtem cu adevărat originali. Se poate ca exprimându-ne pe noi înșine cu mijloace obișnuite să ne dovedim

mai originali decât alții, care s-au înarmat pentru aceasta cu mijloace de ultimă oră. Mai originali pentru că sîntem mai aproape de noi înșine. Între Tizian și Veronese, Corneille și Racine, Hugo și Vigny există deosebiri mult mai mari — deși acestea erau demarcate în sinul unor școli prelucrînd estetic aceleași concepte cu aceleași mijloace —, decât între doi partizani ai școlilor avangardiste, care își resping reciproc tehnica și principiile. O umbră sau o linie în plus fac pe reprezentantul școlii mai original decât toate aceste transformări radicale. Și asta pentru că acea umbră sau linie în plus dezvăluie o nouă personalitate spirituală, înalță întreaga operă la un nivel superior și îi susține temeinic originalitatea. Mă tem că toate aceste dispoziții reformatoare ascund, de cele mai multe ori, o neputință în privința originalității. E natural să fie căutat în afară ceea ce nu izvorăște dinăuntru. Aceste opere sînt artificiale. De cele mai multe ori ele nu au nici o legătură cu pămîntul, cu istoria și spiritul lumii din care se trag, în esență ele sînt semnele unei indigențe fără de ieșire, într-o epocă în care dorința de a crea este mai mare decât posibilitatea de a crea. Sînt semne ale acelora care se sufocă de greutatea unei tradiții apăsătoare . . .

Nu aș vrea să las nediscuțată problema distanței ce pare să despartă mișcarea noastră literară de avangardă de izvoarele grecești. Încercările scriitorilor mai vechi de a exprima estetic sufletul grec, pămîntul și istoria acestui popor sînt, desigur, considerabile, iar uneori poate exagerat de exclusiviste. Totodată, limba ca instrument este prelucrată, se îmbogățește, se rafinează cu grijă. Dimpotrivă, în operele mișcării de avangardă, deabia se distinge amprenta creatorului grec. Prelucrarea instrumentului lingvistic rămîne în urmă în loc să fie continuată.

Tot ceea ce am spus despre mișcarea de avangardă nu implică sub nici o formă vreo negare a faptului că asemenea încercări, atunci cînd respectă anumite limite, au valoare literară. Totodată nu intră în intențiile mele să susțin că ele n-ar putea da naștere unor adevărate opere poetice. Numai că operele acestea trebuie să implice și descoperirea unor aspecte noi din viața noastră iar nu o îndepărtare de ea; aceste opere vor fi total eliberate de influențe străine dacă se vor înscrie în limitele firești ale esteticului. Ele vor trebui să răsară din însăși izvoarele vieții noastre și să fie dominate de ineditul conștiințelor care trăiesc singura viață posibilă, acea viață care are rădăcini înfipte în pămîntul și spiritul național.

Poezii cu vocația cea mai pură din rîndurile celor ce constituie avangarda au ajuns tocmai aici. Au știut filtra, printr-o personalitate bine definită, expresia pură a unei trăiri eline. Limba oglindește personalitatea lor, căci este, la rîndul ei, o formă pur elină. Ar fi păcat ca ei să fie admirați drept importatori de mijloace noi de expresie, ai unei noi poezii menită să o înlocuiască pe cea veche, în loc să fie admirați pentru ceea ce au ei valoros cu adevărat. Adevărul este că ei sînt de fapt admirați pentru lucrurile pe care alții le-ar putea imita de la ei și fără de care poezia lor nu ar pierde nimic. O greșită înțelegere a acestor aspecte pune în lumină spiritul ce domnește în mișcarea noastră de avangardă și ne ajută să adoptăm fața de ea o judecată dreaptă . . .

Gheorghios Seferis

Am rămas cu o mare dragoste pentru învățătură. Cred că faptul acesta se datorează în primul rînd acelui sentiment de părăsire și însingurare încercat de cel care învață de unul singur, sentiment împărtășit cred și de alții, și pe care personal l-am experimentat mergînd pe drumul meu. Dar indiferent de motivele de ordin personal, cred că această metodă — presupunînd un cerc de tineri atenți adunați în jurul unui om mai bătrîn și cu mai multă experiență (acest fel anume de comunicare) — are un farmec special și demn de învidiat. Și, uneori, îmi pare rău că învățătura în școli, din care

s-au zămislit atâtea valori elene, nu a creat o continuitate de stil în predare care ar fi putut fi, la rîndul său, una dintre bazele unei solide tradiții grecești.

Această simpatie a mea — de exemplu nu-mi displace deloc poezia didactică¹ — m-a făcut mai atent la studiul lui Constantin Tsatsos, intitulat: « Înainte de a începe ». În acest eseu, scriitorul — avînd de-a dreapta sa, semeață, filosofia —, încearcă să-i călăduască pe tineri spre găsirea aceluia sunet ideal care să le permită să-și desăvîrșească tezaurul unei personalități spirituale alese, adică un punct asemănător celui căutat de Arhimede pentru a urni pămîntul. « Dați-mi un punct... », iată morala acestui studiu din care se constituie o adevărată « politică » de edificare a personalității unui spirit. Și cum, pentru un om de spirit, problema poeziei rămîne întotdeauna actuală, scriitorul îl consacră o parte a lucrării sale. Voi nota cîteva păreri în legătură cu această problemă, căci recunosc lipsa mea de competență pentru a aborda și restul.

Pretextele pe care interlocutorul meu își fundează păreriile asupra poeziei pornesc de la « mișcarea de avangardă în literatura noastră nouă », așa cum o numește el. Acuzațiile împotriva acestei mișcări sînt multe. Nu le voi examina în calitate de apărător: nu am nici un interes deosebit pentru școli. Dar pentru că s-a întîmplat să fiu « mai mult sau mai puțin » poet — unul căruia, în diverse împrejurări i s-au dedicat mai multe studii în raport de contradicție cu preocupările sale —, continuu să mă intereseze felul în care publicul se apropie de operele poetice și felul în care este învățat să le abordeze.

Cred că modul cel mai eficient în care teoreticienii ajută la înțelegerea artei e încercarea de a forma un public capabil să trăiască, măcar sporadic, momente de receptivitate a sentimentelor, fără prejudecăți, fără acele reacții intelectuale întîlnite atît de des, nu la oamenii din popor, ci la oameni din societatea înaltă, hrăniți cu lecturi ziaristice. Publicul format ar trebui să fie « de bună credință » față de opera de artă, așa cum facem cînd ne rugăm, sau (dacă acest exemplu pare neclar) așa cum reacționează cei din popor la auzul unui cîntec popular, sau un copil cînd aude o poveste. Nu vreau să las impresia că aș pleda, prin aceasta, pentru o simplitate primitivă. Esteticianul mai poate face multe alte lucruri: să edifice, să explice, să atragă atenția asupra valorilor estetice difuze; și cu cît se va dovedi mai perspicace, cu atît va fi mai bine. Dar cei mai mulți dintre esteticienii noștri nu fac altceva decît să creeze o opoziție între operă și cel venit să o privească sau să o asculte. În acest fel nu se atinge paradisul, e firesc. Se discută la infinit, dar nu există o funcționalitate estetică. Atunci cînd interlocutorul meu afirmă că avangardiștii socotesc valoroasă poezia care descoperă o nouă formă de expresie, fără a se preocupa de problemele ei mai importante, ultimul dintre poeți ar fi înclinat să exclame cu amărăciune: « Ce frumoasă ar fi viața dacă criticii nu și-ar fi propus să cultive înclinațiile, probabil înnăscute, ale publicului care își închipuie că menirea lui estetică se încheie atunci cînd reușește să lipească o etichetă pe opera supusă atenției lui. Ce frumoasă ar fi viața dacă toți acești domni n-ar căuta decît esența poetică a poeziilor mele. Dar ei caută atîtea alte lucruri pe care eu însumi nu le-am căutat în nici un fel »...

Interlocutorul meu îi învață să caute multe alte lucruri. Să le discutăm, dacă trebuie să discutăm.

Tîndrul care urmează această învățătură va căuta să vadă dacă « opoziția » dintre elementele raționale și cele iraționale în poezie este îndreptățită sau neîndreptățită din punct de vedere estetic.

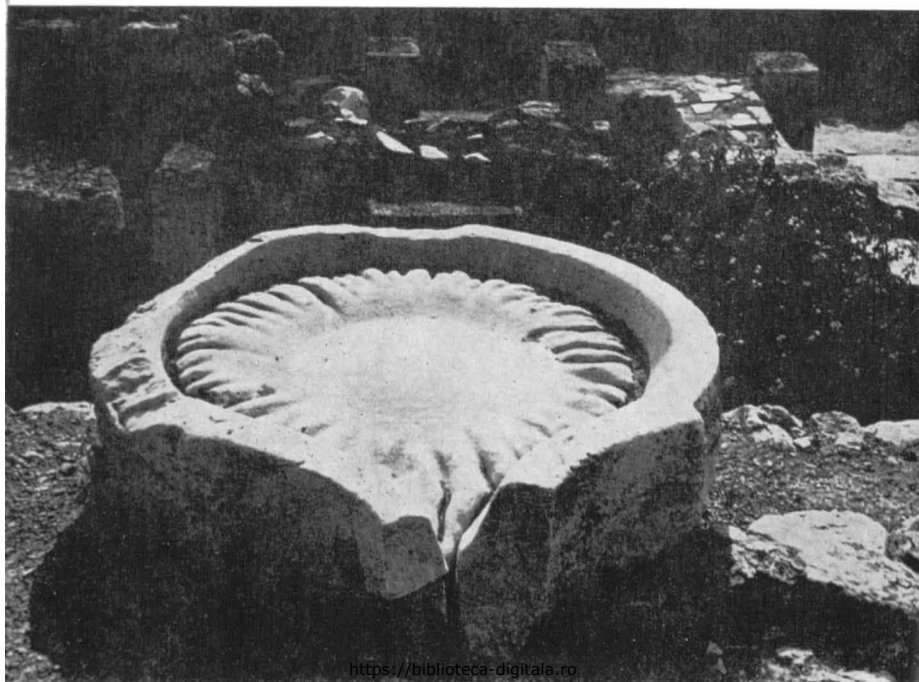
Să excludem din discuție suprarealismul care nu a creat în Grecia nimic demn de a fi luat în seamă. De altfel, nici interlocutorul meu nu îl are în vedere decît într-o măsură foarte mică. Să-i examinăm pe ceilalți. Mă întreb: este oare reală această opoziție din-

¹ Îmi pare că didacticismul lui Kavafis nu este una dintre cele mai neînsemnate virtuți ale sale.



◀ **TELESTERION:** spațiul unde se desfășura drama inițiativă a misterelor eleusine.

«Fericit, dintre locuitorii pământului, cel
carea contemplat aceste mari spectacole,»
(*Imnul homeric către Demeter*)



Prezența interogativă a fragmentului: în AGORĂ
ateniană, pe terasa muzeului de la ELEUSIS



«... cal mai strălucitor ca lumina»
(dintr-o evocare eleusină a focului)

**Marmură, straniu ivindu-se din sol, — fragmentul
împodobise, poate, o statuă a Dioscurilor.**







◀ **POLYCLET CEL TÎNĂR** (finele secolului IV a.e.),
Teatrul din EPIDAUROS.
Abruptul patimii, crescînd mîntuitor
înspre un zenit al geometriei.

«Nu știți că în fața morții nimeni n-ar
renunța să cînte ori să geamă?»

(Creon, în *ANTIGONA* lui Sophocles)

Eshil se născuse la Eleusis...

«Setea mă mistuie și mă ucide.

Ah ! dați-mi repede apa

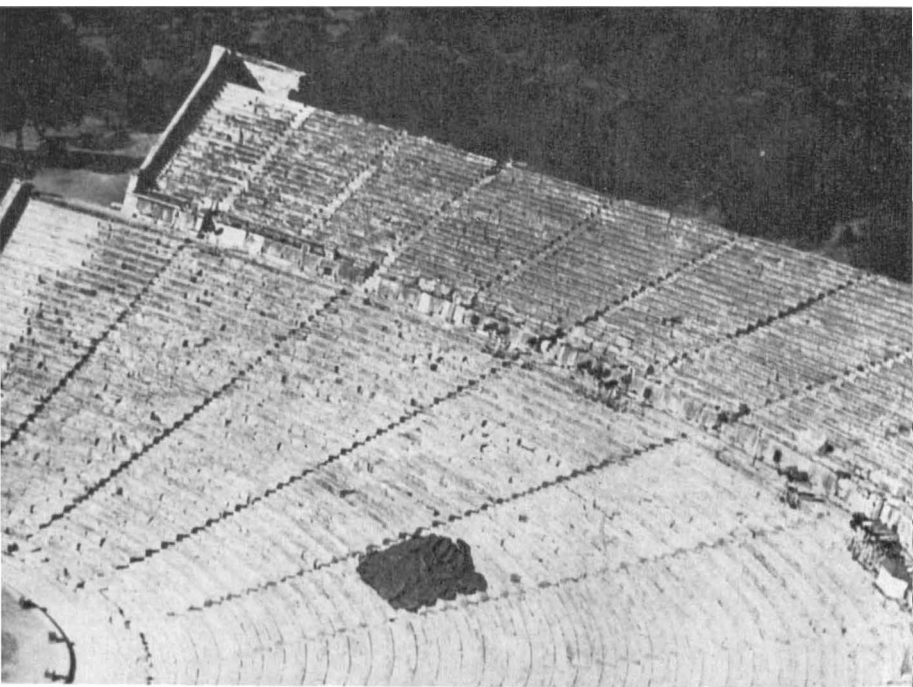
cea rece care țîșnește din Lacul Memoriei ! »

Inscripție de la Thurium

**Locuri unde aștepți ca orice piatră să poarte
un accent de oracol și epifanie.**

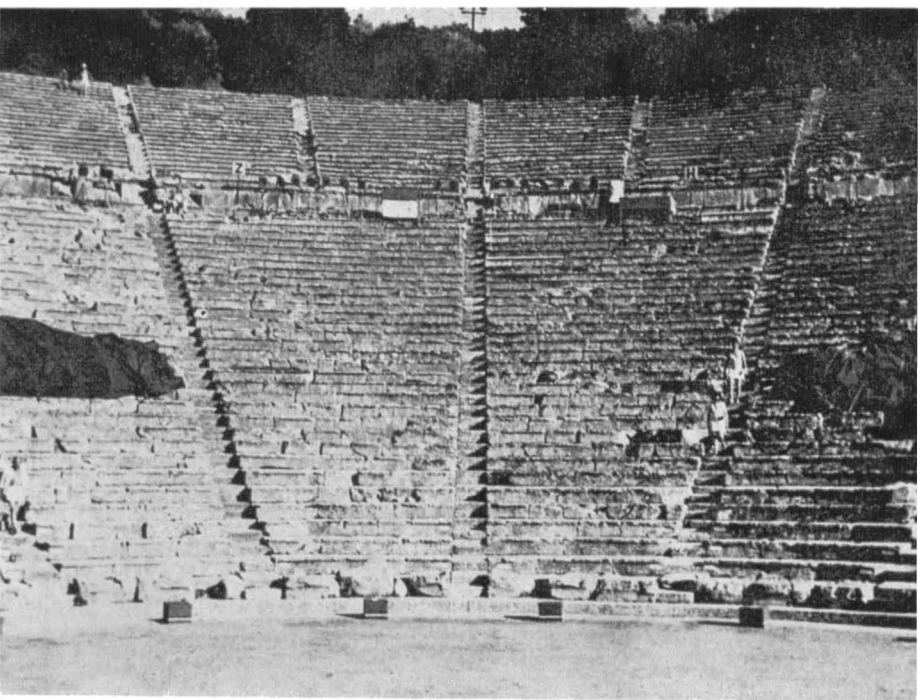


PARTHENONUL: geometria, athletic organizată,
curbează vital, sensibil pentru ochi, linia
dreaptă a temeliei.





EPIDAU



tre elementul rațional și cel irațional din poezie ? Nu cumva descoperim această opoziție ori de câte ori ne displace ceva sau când nu înțelegem ceva, ceea ce deseori e unul și același lucru ?

Tsatsos mai afirmă în studiul său: « Adevărata dragoste este întotdeauna dragostea de concret ». Sînt de acord. Și adaugă: « Ciudat este că numai ceea ce noi numim cu admirație astăzi nelinește își caută încă sprijin, fiind singura ce pune în lumină trezirea materiei inerte... » Il urmez mai departe. El continuă: « spiritualitatea adevărată nu se pierde în semne de întrebare și nedumeriri, negări și căutări care nu sînt în esență decît speculații sofistice... Continui să îl urmez, crezînd că preferd o poziție clară și statornică unei nelinești schimbătoare. Sînt încă foarte mirat și nu înțeleg nimic atunci cînd termină prin a afirma că acceptă atît periplul lui Dante, cît și Țiganul lui Palamas și pe Marcel Proust. Cumpănesc: pe Dante poate să-l accepte fără rezerve, căci era un om înălțat de credința și dragostea sa. Dar ce a îndrăgit concret, limpede și statornic Țiganul, în afară de însăși propria lui nelinește, iar Proust, în afară de fluxul propriei lui memorii și inimi, adică tocmai caracteristicile personalității sale ? Și dacă admitem că obiectul căutării absolutului poate să fie și nelineștea pură, atunci ce se întîmplă cu concretul ? Nu spun că Tsatsos nu are dreptate, spun doar că nu pot să-i urmăresc gîndurile. Ar putea să-mi răspundă precum Benda: « Domnule, eu sînt filosof, nu sînt sciitor ». Pe Benda îl înțeleg. Totuși nu mi-ar fi trecut niciodată prin minte să susțin că în scrierile filosofilor de la « Arhivele de filosofie și teorie a științelor », există o coerență a elementului rațional. Cel mult aș fi putut să spun că aveau de formulat concepte dificile și că le formulează cu ajutorul unei tehnici inaccesibile mie.

... Nu cred așadar că e reală opoziția dintre elementul rațional și cel irațional. Dimpotrivă, dacă ne uităm bine, vedem că poeții contemporani sînt mult mai organizați din punct de vedere logic decît poeții generațiilor anterioare. Adevărat rămîne însă că poezia a devenit mai densă, mai eliptică, mai dificilă și oricît aș crede că, pentru iubitorul de artă, nu există artă dificilă, simt și eu și înțeleg foarte bine amărăciunea poetului care constată că se bucură de un public mult mai mic decît actorul unui teatru de estradă. Nu susțin nici că nu se poate scrie și un alt gen de poezie, mai « deschisă »; spun doar că ea nu s-a scris în epoca noastră. Mai spun și că mă interesează și păstrarea poeziei — fie și pentru trei oameni numai —, și, mai departe, contactul ei larg cu lumea. Și fiindcă a venit vorba despre « politica » omului de spirit, aș dori să adaug că acest fel de om — dacă împărtășește credința în « operele durabile », și e convins că o țară în care se ofilesc încercările artistice se scufundă în barbarie —, trebuie să-l ajute pe poet (care își face în felul său — singurul posibil —, datoria).

Pe de altă parte, cum e cu puțință să fixăm a priori limitele artei afirmînd că dincolo de o anumită limită nu poate să existe artă, așa cum pare a crede interlocutorul meu ? Sînt de acord că ideea de artă implică pe aceea de rînduială bine întemeiată. Dar această rînduială nu a fost promulgată prin vreo teorie absolută — oricare ar fi ea, — ci prin totalitatea acelor opere majore care iradiază odată cu trecerea timpului o lumină nouă, tot mai statornică. Fiecare nouă operă de artă, ocupîndu-și locul printre aceste capodopere, confirmă și schimbă în același timp această regulă și înțelesul operelor anterioare.

Între operele vechi și cele noi nu există absolut nici o opoziție. Marile creații ale predecesorilor noștri ne impresionează numai din punct de vedere estetic și cu atît mai mult cu cît sînt coroborate de noi creații. Poate că ne-ar impresiona din punct de vedere istoric dacă înnoirea neîncetată a artei s-ar opri pentru că doar atunci s-ar desființa și funcția estetică.

... Nu, nu e exclus ca această umbră sau linie să fie semnul unei mari originalități, tot așa după cum nu e exclus — lucrul se întîmplă cu aproape toți poeții secolului XVIII

rancez — ca ea să fie semnul unei mediocrități supărătoare. Iată de ce mă revolt. Dar « ignoranța doctă », așa cum o numește el, poate să ne supere și să ne facă să ne pierdem răbdarea împingându-ne să categorisim în același fel pe cei buni și pe cei mai puțini buni, afirmând, « Platon i-ar fi numit „kompsoi“ pe adepții mișcării noastre de avangardă, așa cum îi numea pe sofisti . . . »

Nu știu cum i-ar fi numit Platon. Poate că observându-le încercările, le-ar fi atribuit un epitet mai măgulitor, asemănător celor pe care le întâlnim în « Fedra ». Aș vrea totuși să subliniez faptul că nu e potrivit să creăm confuzii în mintea celor tineri, sfătuindu-i să se păzească de strigoii noi, oțita vreme cît există atîția strigoii vechi care se plimbă liniștiți prin lume . . .

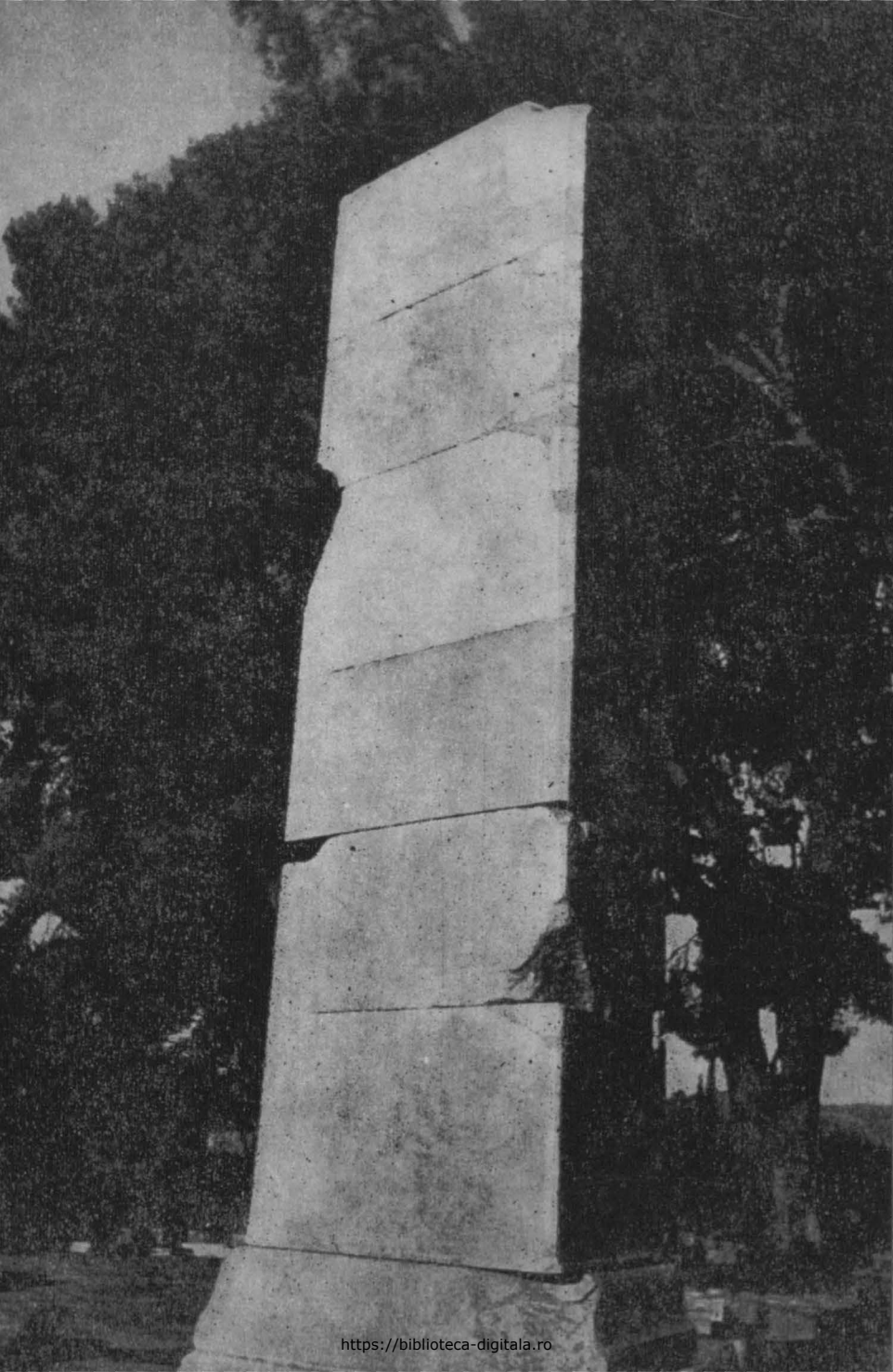
Mă tem că din aceste afirmații ar putea reieși că singurul punct de vedere pe care îl accept este agnosticismul. Nu e așa. Susțin doar că Grecia de astăzi încearcă să-și găsească locul ei în cadrul tradiției antice cunoscută ei doar din surse străine. E foarte puțin timp de cînd a început să devină conștientă de istoria ei recentă, văzîndu-se astfel obligată să importe o parte de hrană spirituală mai mare decît este în stare ea singură să producă. Caracteristicile ei spirituale sînt foarte puțin cunoscute, un simbul înconjurat de un imens pustiu și de necunoscut. Acest pustiu îl izolează, dacă mă pot exprima așa, uneori pe artistul care vrea să trăiască în această țară și îl face, fie să secătuiască, fie să se irosească în gol. Și în aceasta văd una din cauzele pentru care din atîția cîți pornesc, așa de puțini ajung pînă la capăt. Și, devreme ce situația unui artist e atît de grea, ce rost are să-i creăm greutăți suplimentare cu noi teorii care nu-i ajută în nici un fel ?

I-am uitat pe avangardiști. Nu-mi propusesem să-i apăr. Unii dintre ei sînt tineri poeți care scriu bine, în nici un caz « în opoziție cu principiul de bază al spiritului elin » și nu cer decît să fie lăsați să scrie și mai bine.

Cît despre interlocutorul meu, știu că pînă la urmă nu e greu să ne punem de acord. Mă tem doar că nu voi putea fi de acord cu cei care îi vor asculta învățătura. Din aceste două motive am înșirat atîtea — « și nu-mi stă în fire », așa cum ar fi spus akrigiannis. Atena, august 1938.

În romînește de LIA BRAD

Un verticalism esențial: Olympia



IOANNA TSATSOS

POEME

în românește de
ION BRAD

din CICLUL OROLOGIULUI

SEMN DE ÎNTREBARE

*Îndepărtată Ifigenie,
alkion la țărmlu acelei mări,
nedumeriri,
strădanie de-a afla tainica voință a zeilor,
strădanie de a-ți înțelege dorința
întinsă la orizont mai puternic
decît pînzele corăbiilor,
te apleci să îmbrățișezi marea
de parc-ar fi începutul și sfîrșitul unui pămînt drag.*

*Îndepărtată Ifigenie, nu te grăbi
spre osîndă,
sufletului nostru orice i-ai da,
fie și darul cel mai de preț,
noaptea va rămîne iarăși singur
în fața semnului de întrebare;
în jurul lui vor șopti, se vor înghesui
noi întrebări,
mironosițele îl vor țintui cu privirile lor
și plictiseala;
pentru că oamenii cînd poartă
fața lor frumoasă
cealaltă se-ascunde undeva pe aproape.*

*Te-ai gîndit vreodată de ce atotputernicii,
trecători ca și noi,ucid
tîrînd după ei blestemul?
Nenorocirile, chiar și cele ce nu le mai știm,
se scriu pe hîrtie
și vin noaptea să ne trezească,*

*stăruitor coșmar durerea imaginată.
Binecuvîntată fie inima lernii;
în miezul ei, timpul Zeului,
fără-al martirlului chin,*

în lumina tulbure de după ploaie se-aprind
lacrimile măslinului,
zadarnic încearcă zăpada s-acopere trandafirii,
căldura lor proprie le dă viață.

Am închis ochii străbătînd lungul drum alb,
și-mi auzeam pașii în bătăile inimii,
apariții nenumărate
păsări pe umeri,
la picioare,
toți anii care-au trecut sînt
acuma,
și rănile mari, infectate,
deschise pe veci.

Îndepărtată Ifigenie a păsărilor de mare,
știi bine,
pecetea norului trecător
șterge numele predestinate
de pe suprafața pămîntului.

ZORII

La primele tresăriri ale soarelui
s-a aplecat spre mine copacul
încărcat
să-mi dăruiască florile toate
deschise-ntr-o noapte,
în noaptea de față.

Nemuritoare, umilă, plină de recunoștință

În zorii unei astfel de zile
mi s-a vestit dragostea,
cedru care ajunge
acoperișul îndureraților.

S-a înserat,
oboseala și grija au dat năvală;
printre nenumărații
care-și așteaptă plecarea
și eu,
stau de vorbă cu moartea ascunsă undeva
în amintiri, în așteptări,
stau de vorbă despre ce sînt datoare:
prietene, orlunde-ai fi
acum în liniștea mare,
ajută-mă !

Corăbiile s-au pierdut în ceață
și ultima împodobită a fost a lui,
cu trupul mîndru
ținea dirz timona.

A înfruntat crivățul
n-a biruit-o valul puternic;
timpul, descumpănit, iată-l acolo
îți sfișie orizontul;
cu care bucată din pinza lui să începi?

Cea mai adîncă petală a inimii s-a desfăcut
ca să primească durerea dragostei;
a plecat, cum să-i desvălui taina
ce te stăpînește precum o stăpînești?

Neputincioasă pustie la țărături stai,
noaptea e fără sfîrșit,
totul tăcut, se aud zeii,
și păcatul e dublu.

Valurile se luptă turbate
singură, stîncă în largul mării,
suspini și tu împreună cu ele a despărțire
și căldătorul e grăbit să-și urmeze chemarea.

Acum nu mai umbli desculță prin nisipul uscatului
cu tîmpla încinsă de fierbințeala pămîntului, de sare,
lumina lui în zadar te mai caută.

Acum timpul cu tine intim se unește
îi auzi bătăile inimii,
ai conturat cercul singurătății tale
și îl păzești cu mîndrie
și nu mai aștepți .

Supărarea și dorința ta sînt bătrîne;

Zadarnică-i speranța nesfîrșită-a pămîntului
zadarnice dorința și gîndul.

ÎNTOARCERE

Să cunosc
umi vechi întrate-n istorie
lumi cu vii bucurii, cu necazuri,

dar să mă-ntorc,
să mă întorc mereu pe același pămînt

pământul meu
împletit cu andrele verzi
din cer și din țărni;
să mă întorc la lumina mea
care străpunge norii și frînge furtunile;

să mă întorc în aceeași casă
cu portretele tale-n pereți,
cu tablourile-n care corăbiile
călătoresc cu vînt bun la pupă;

noaptele mele să fie legănate de vîntul Penteliconului
aromînd a pin și a rodii,
înviind chipuri iubite.

CASE

Casa noastră pierdută
zăgăzuia marile valuri
în fața porții sale
la ceasul de furtună,
închidea în ea
pe mama, regină darnică
în bucurie, în jocuri.

Casa noastră pierdută
a învăluit-o un nor purpuriu
picurîndu-ne-n inimă rouă,

acum o dărimă.

Casa care te-a pierdut
și te cheamă,
în jurul zidurilor cărțile
cer aburul miinilor tale
și ofranda gîndurilor
care răspund cu pulsuri, cu idei,
unele prind chip
altele se șterg.

Iar scoicile pe masă
simt încă mișcările
prietenoase, familiare,
ale celui bătut de valurile mării.

Pana ta așteaptă.

Casa care te-a pierdut
moare și ea.

CĂRAREA

Vieți și iubiri, de care să vorbesc mai întâi ?
Le retrăiesc în dogoarea fără pereche
și din nou viu la tine
care mi-ai fost statornică o viață.

Pentru tine, liberă suflare,
am fost izgoniți din bunătatea casei,
și drumul vieții l-am urcat cu chin.

Într-adevăr, această cărare-a libertății
din copilărie am urmat-o
și ea fuge ca fata morgana,
care-or fi oare urmele ei ?

Am încercat să ating singurătățile-acestea,
omul,
și pielea mi s-a-ncrețit de-atita nedreptate.

Noaptea care-aduce liniștea adevărului
și ființa noastră dintru-nceput
alungind năvalnica zi
se predă temătoare
și taina și-o strigă în gura mare.

În sfârșit, a venit și ora
de răscruce a drumurilor;
am ales cărarea cea grea
printre mărđcini urcușul
spre culmea
ce strălucește o clipă doar;
care din nou se va pierde
în spatele mitului tulbure, a grațiilor ?

PAXOS

Rătăceam prin pădurea bătrînului măslin;
trunchiuri groase, svîrcolite, chlnuite,
măști
durerea trunchiurilor;
mă duc spre ele, vin spre mine,
prezențe, absențe vizibile,
cor nemișcat,
mă privesc cu mii de ochi,
zăresc în mine ceea ce nu cunosc

ajung cu adevărat eu,
ajung neființă.
Străbuni, voi care i-ați sădit,
le-ați pecetluit marea taină.

Paxos, primăvara, '76

UNDE EȘTI?

În fața bogatului palat al seniorului Scaligeri
Dante Alighieri izgonitul
își strînge în mîini versurile
în jurul lui vrăbiile pălăvrădesc;
netulburat în visările sale
lasă veacurile peste care-i stăpîn,
cele trecute, cele viitoare,
să se rostogolească.

În fierbințeala miezului de vară
se-aude glasul fraged al fetei care giftie
« Unde ești, Romeo ? »
se-nscrie în vechile pietre
în aerul fierbinte vibrează:
« unde ești ? »
Mă-ndrept unde glasul mă poartă
sub balconul ei sînt
cu flori de geranium ca picurii roșii de sînge.
Chip de bronz topit
devenise adevărul ei
și eu îi vedeam auritele plete,
unde ești ?

Cu ani în urmă a trecut răsufierea poetului
și tot ce-a fost dragoste aici a rămas.

Verona, iulie, '76

DATORIA CREȘTE

Închinată căpitanului de vas Mihail Akilas,
poetului împușcat de hitleriști în primăvara
lui 1942

Greu sbucium, noaptea nesfîrșită,
datoria crește
și parfumul pomului în floare e viclean,
am înalțat spre țărîm
cuvîntul mării e cîstit și simplu
cuvîntul unduirii sinilii
ecouri în ritmul inimii noastre,

am înaintat spre țărnișă,
acolo
jos la umbra pinului
apărat de vrăjile lunii
atotputernica largului mării
m-am oprit să ascult;

Valul respira încet, suspinul
despărțirii
își deschidea brațele pustii
iar catargele se pierdeau pe-ntinderea neliniștită
și iată celălalt val
singurătatea.

Acuma totul e crîncen
minia apei și-a vîntului
dărimă zăgazarile
lanțuri sfărîmă
forțează Porțile morții,

cîntecul ultim al vieții
cu fața îl vom cînta
și sufletul nostru săgeată
înscrie voința de-oțel
a dreptății.

Cuvîntul mării e cîstit și simplu

un nor a învăluit luna
gol a rămas întunericul
s-a prăbușit valul înalt

bubuit de tun,

și-a venit altul
zîmbet amar al triumfului.

Dar cum s-a întors singele fierbinte în vine ?

Unde rătăcești idee
nevătămată,
la noi ? la ei ?

Îmi răspunde chinul fără sfîrșit
îmi amintește
plinsetul Mariei.

κύριε, δὲν ξέρουμε πῶς εἴμαστε
 Ὁ.Ι. μπορέμε νὰ εἴμαστε
 Γιατρὰς ὄντας τίς πληγές μας μὲ τὰ βότανα
 Πέ βρίσκεμε πάνω εἰς πράσινες ἀχαριές —
 Ὅχι ἄλλες: τίς τίς ἀχαριές κοντὰ μας.
 Πῶς ἀναβένεμε, ὅπως μπορέμε ν' ἀναβένεμε
 ἢ μὴ μὴ μὴ δάσκει κάθε πρωί
 Πέ βρίσκει τ' ἀκρογιάχι ταξιδεύοντας
 Στὰ χάσματα τῆς μνήμης.

Κύριε, ὅχι μετὰ τὴν. ἢ γίνεται ἄλλως τὸ δάσκει.



11 Σεπ. '41.



Să ai convingerea că în orice eveniment prezent vorbesc de fapt mileniile, să discerni, îndărătul fiecăruia, semnificația adîncă, mai mult, să fii stăpînit de o conștiință mitică a istoriei, iată cîteva din darurile de căpătîii ale Ioannei Tsatsos.

Fiică și soră de poeți (dintre care unul încununat cu laurii premiului Nobel), soția unei prestigioase personalități culturale și politice — actualul președinte al Greciei — ea însăși poetă, Ioanna Tsatsos formula la un moment dat o întrebare tulburătoare: «Oare din cîte straturi e alcătuit sufletul Hellenului care își retrăiește istoria?» Privire și conștiință pururi trează, această fiică a Ioniei le parcurge rînd pe rînd pe toate, identificîndu-se cu fiecare dintre ele.

Paginile de amintiri cuprinse în cartea *Fratele meu*, Gheorghios Seferis, sînt, alături de poemele din *Ciclul orologiului*, un nobil, sublimat excurs prin Istoria și spiritualitatea unui mare popor și totodată răspunsul cel mai elocvent la întrebarea pe care și-o punea în primul rînd sieși.

Iată de ce o marcantă personalitate precum Maurice Genevoix saluta, în aceste două mai recente creații ale Ioannei Tsatsos, îndeosebi în volumul ei de poezie distins cu premiul Alfred de Vigny pe anul 1978¹, expresia concentrată a hellenismului, a umanismului grec.

«E puțin spus că poezia Ioannei Tsatsos se nutrește din hellenism: el este însuși substanța acestei poezii...»

Dacă — așa cum au simțit-o și proclamat-o ațiția poeți, artiști, și încă dintre cei mai iluștri, așa cum m-au încredințat etapele proprii mele vieți — «copilul este părintele omului» și «pînă la doisprezece ani totul a fost hotărît», iată — după opinia mea — o nouă și vibrantă mărturisire, semnificativă între toate. În minunata carte pe care Ioanna Tsatsos a dedicat-o lui Gheorghios Seferis, admirația fraternă regăsește neîncetat, prin aceeași bătaie a inimii, prezența patetică a minunilor copilăriei petrecute împreună. La fel, în multe din poemele alcătuite în *Ciclul orologiului*, în emoționanta *Elegie care îl încheie* și pe care o dedică marelui său frate dispărut, poeta se întoarce, cu durere și nostalgie, iar și iar, invincibil, spre casa din Skala: «Casa care te-a pierdut și te cheamă». Sau: «Cîtă nevoie avea să se simtă copil! Cum îi plăcea să se refugieze în amintirile proprii copilăriei!». Frate și soră resimt și vor resimți la fel de acut, de-a lungul întregii lor existențe, și despărțirile, și înfrîngerile, exodul și exilul, doliul familiei și doliul Cetății, al patriei, toate acestea îi rănesc ca un fier roșu și umplu de revoltă sufletul lor generos. În scrisorile pe care și le trimite — răspunsuri, ecouri —, glasurile lor se împletesc ca-n bocetele funebre. Gheorghios: «Vreau marea, să o respir.» Ioanna: «... Să ascult valurile foșnind sub fereastra mea». Sau, după drama de la Smirna și pierderea patriei ioniene: «Voi purta veșnic în mine această nouă rană, care mă va face să urlu cum urlă ciinele a moarte.» (scrisoarea lui Gheorghios). Ioanna, cutremurată de o imensă milă: «Fiecare fiindcă omenească era [atunci] pentru mine ca un urlet înăbușit». Iar ceea ce afirma într-o lapidară, impresionantă formulă despre fratele ei: «La Gheorghios, instinctul de conservare se transfigurase în creație poetică» e valabil, în egală măsură, și pentru ea. Ioanna Tsatsos refuză supunerea și resemnarea, dintr-o nostalgie a lumii necunoscute și «perfecte» din care ne tragem, poate, cu toții și care hrănește în noi, laolaltă cu speranța, revolta și rezistența.

¹ Ioanna Tsatsos a primit în 1977, pentru întreaga sa operă, medalia de aur a Academiei franceze.

Am putea, oare, să nu ne simțim răspunzători și solidari cu această Grecie, « leagănul nostru, al tuturor », cum spunea Thierry Maulnier ? . . . Căci epoca în decursul căreia oamenii de azi își împlinesc destinul terestru a confruntat specia cu drame universale. Angajare, iată sentimentul pe care îl trăiesc și îl recunosc citind Ciclul orologului : angajarea adevăratului umanism grec, ce-și păstrează prospețimea de izvor chiar după două milenii. Dar, deopotrivă, înțelepte brusc, urcând năvalnic, a simpatie și a admirație pentru Grecia acestui secol, cotropită, acupată, înfometată, oprămată, sfișiată—dar mult mai crâncen decât poate cuprinde închipuirea, până la ultimele limite ale suferinței și disperării. Am regăsit cu adevărat, și de astă dată aproape fizic, forța și curajul, cea virtute a eroismului care, cred eu, nu numai că participă la umanismul hellen, ci sînt, în același timp, chiar acest umanism. »

Dintre numeroasele condeie care au semnalat călduros, ca un eveniment al vieții literare, apariția în traducere franceză a celor două volume ale Ioannei Tsatsas, îl amintim pe Dimitri T. Anakis; acesta sublinia nota particulară a cărții dedicate lui Gheorghios Seferis, și care o distinge de obișnuitele scrieri ale genului : « După ce a publicat numeroase volume de poezie, măturil asupra Greciei ocupate, o excelentă Athenais, iată această ultimă apariție — Fratele meu, Gheorghios Seferis. Biografie complexă ? Revelații indiscrete ? Nimic din toate acestea. O carte tulburătoare, în care freacă, în surdina, sensibilitatea și revolta unei tinereți cu memorie percutantă. Luciditate politică slujită de o rară fermitate; o povestire cu flash-back-uri, luate între anii '30 și cei de după război ». (Le Monde, 30.3.1979).

Si, referindu-se la același volum de amintiri, iată opinia criticului Jacques Lacarrière în revista La Quinzaine littéraire (296, februarie 1976). « Cuvîntul corespondență pare să-și dobindească autentică densitate în cartea pe care Ioanna Tsatsas a dedicat fratelui ei, poetul Gheorghias Seferis . . . Căci descoperi în ea cu uimire, cu înclintare, geneza unei opere poetice rămasă pînă astăzi secretă, iar în această solidaritate fraternă, pe care nimic, niciodată, nu a va putea zdruncina, ecoul celor două glasuri îndîlînd, pe nesimțite dar ireparabil, același cîntec în care fiecare se caută, se descoperă, se inventă prin celălalt.

. . . Închizi cartea, dar rămii cu senzația de nostalgie și de seninătate stîrnite de a existență deopotrivă demnă și plină de fervoare, care a cunoscut, totuși, fără încetare — ca în vechile tragedii ale lui Eschil și Sofocle — pericolul absului. Și-ți stăruie în amintire parfumul cald și intens al unei vieți mistuite de focul poeziei, în care cuvintele, cum ar spune Heraclit, îmbată ca mirodeniile. »

Fratele meu GHEORGHIOS SEFERIS

Cîteva cuvinte.

Ce greu mi-a fost s-o scriu, cartea asta !

O întreagă viață care palpită și care, totuși, a trecut deja.

Tot mă mai priveai, dar nu mai erai aici.

Timpului i-a fost milă de mine. L-am văzut luînd-o deodată în amonte, întorcîndu-se la zilele cînd tu erai de față. Și de atunci trăiesc și timpul care a fugit și cel care vine.

Am avut doi frați. Amîndoi scriau poeme frumoase. Primul, Gheorghios, ajunsese celebru. I s-au decernat premii. Tinerii îi murmură versurile. În timpul cît a zăcut greu bolnav, țara întreagă i-a împărțit suferința.

Al doilea, Anghelos, mereu tainic, necunoscut, s-a stins încet într-o noapte, departe, în pămînt străin. Poemele lui au dispărut. O tăcere grea de mesaje l-a înfășurat, precum tăcerea nopților cu stele.

Numai Dumnezeu știe din ce-i făcută dreptatea lui !

Despre primul voi vorbi, căci dialogul nu s-a întrerupt niciodată. Anghelos, poate cel mai bun din toți trei, alesese tăcerea.

Îl voi lăsa departe pe Gheorghios cel încununat de premii. Voi vorbi despre Gheorghios, băiețandru care deschide ochii asupra unui univers întunecat, încercuie de munți înalți, cu o singură lucoare, poezia ; despre flinta lui tînără, venită pe lume cu o sensibilitate acută, rană perpetuă cu care înfruntă greutățile vieții ; despre meșteșugarul care luptă să supună meseria, ca să se exprime.

Valorile consacrate nu-i mai spun nimic, nu-l mișcă, nu-l emoționează. Pururi nemulțumit de sine, îl obsedează neîncetat căutarea adevărului.

« Mediocritate, totul este mediocru, mediocritatea îmi îngheață sîngele în vine. »

Încredințez aceste pagini tinerilor care l-au iubit pe Seferis. Poate îi vor ajuta în clipele dificile, de îndoială.

N-am revăzut niciodată casa noastră din Smirna, pe care a trebuit s-o părăsim cînd eram încă copil. Era o casă încăpătoare cu trei caturi și cu o scară largă, din lemn de acajou. La subsol, pivnițele, unde se păstrau proviziile pentru tot anul. La parter, curtea interioară, spațioasă, sufrageria cu portretele bunicii, fotoliile adînci, sala de primire și salonul. Mai era și o curticică descoperită, cu o glicină somptuoasă, un bazin de piatră și un havuz. La primul etaj, odaia cu icoane și dormitoare. Mai era și o încăpere cu balcon închis dînd către stradă și către mare, unde ne jucam, toți trei copii: regatul nostru, al tîmbălăului și al gîlcevilor noastre.

Gheorghios avea camera lui, cu un mic birou unde lucra. Anghelos și cu mine împărțeam o singură cameră, cu paturi alăturate. Îmi amintesc că noaptea, deseori auzeam mobila scîrțîind. De frică îl trezeam pe Anghelos. Flecăream, bucuroși și neascultători. Apoi cuvintele se răreau, pleoapele cădeau grele și ne fura din nou somnul.

« Odaia cu icoane », cum i se spunea, nu mi se poate șterge din minte. Semăna cu o biserică: mare, luminoasă, mirosind a tămîie. Într-un unghi, din dreptul ferestrei, iconostasul cel mare sprijinit de o masă. Bineînțeles, sfinții protectori ai casei se găseau la loc de cinste: sfîntul Stylian, Sfîntul Gheorghe, sfîntul Ion. Pe celălalt perete, icoana cea mare de argint a Maicii Domnului, făcătoare de minuni, precum și cea a « Sfintei Fecioare cu zîmbetul dulce »¹, de care erau agățate ex-voto-uri. Candela ardea zi și noapte. Mai era și un sfeșnic pentru luminări. Acolo, în fiecare seară, cei trei copii își făceau rugăciunea înainte de culcare. Adesea, cînd o căutam, o găseam acolo pe mama, ingenunchată. Atunci, mă așezam pe trepte și așteptam în tăcere. Cînd ieșea, mă ridica în brațe și mă strîngea la piept.

De Crăciun se punea în mijlocul camerei un *braser* de bronz. Pe jărâtecul lui, zi și noapte, pînă la Bobotează, coceam mere împănate cu scortîșoară și cuișoare. Toată casa se îmbălsăma de aroma lor. Din ele se făcea tămîia pentru tot anul. Căci, zilnic, dimineața și la asfințit, mama tămîia icoanele.

Cum așteptam clipa aceea, dinaintea cinei, — să stăm cu tata ! Cînd se întorcea acasă săream pe el.

— Ce poveste ne spui astăzi ? Anghelos și cu mine îi aduceam papucii. Se așeza în fotoliul său, zîmbea misterios ca și cum ar fi complotat cu el însuși, ca să găsească mijlocul de a ne seduce.

— În vremea aceea, Alexandru cel Mare, călare pe calul lui focos, galopa cu oastea prin Asia, și era învingător, mereu învingător. Pe atunci, aproape toată lumea învăța grecește și putea să citească fabulele lui Esop pe care vi le-am citit și eu deunăzi.

Și altădată :

— În vremea aceea, mii de zidari și de maiștri zideau catedrala Sfintei Sofii. . . Meșterul lor era un mare învățat. Pictori, care erau niște sfinți, pictau icoanele. Fără de număr erau candelile. Iar Maica Domnului se așeză acolo, pe tronul ei, pentru totdeauna.

Cînd ajungeam la căderea Constantinopolului șase ochi de copil înecați în lacrimi erau ținuiți asupra lui.

— Împăratul Constantin nu putea să plece ?

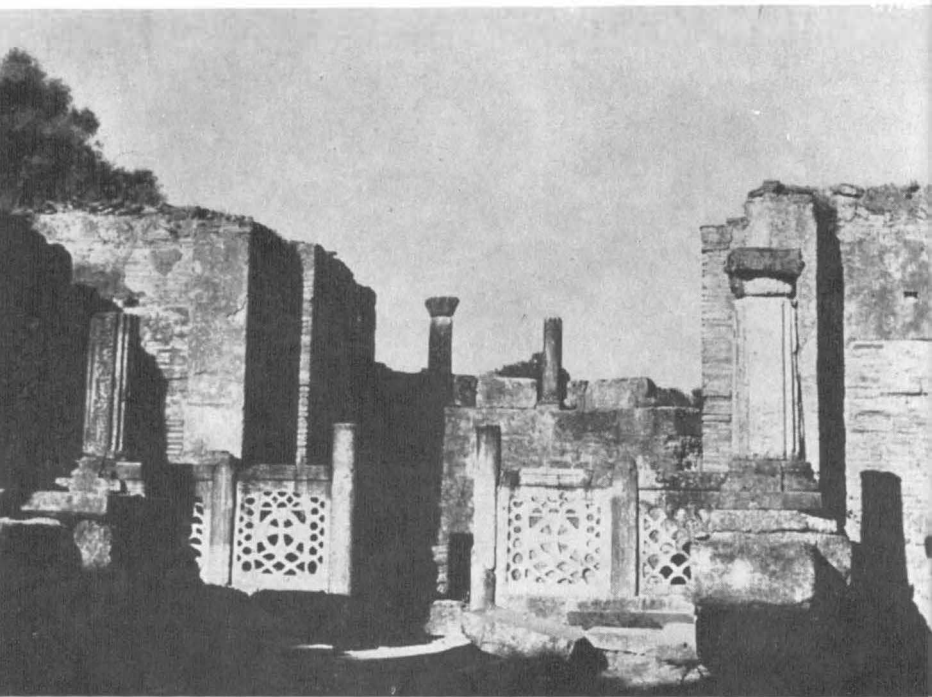
— Firește că putea și totuși nu a plecat. Vroia să piară.

— Dar de ce să piară ? Întrebam noi desnădăjduiți.

¹ În Grecia, Maicii Domnului i se dau o sumedenie de epitete. (N.T.)



MISTRA, ziduri la Marele Palat al Despotului



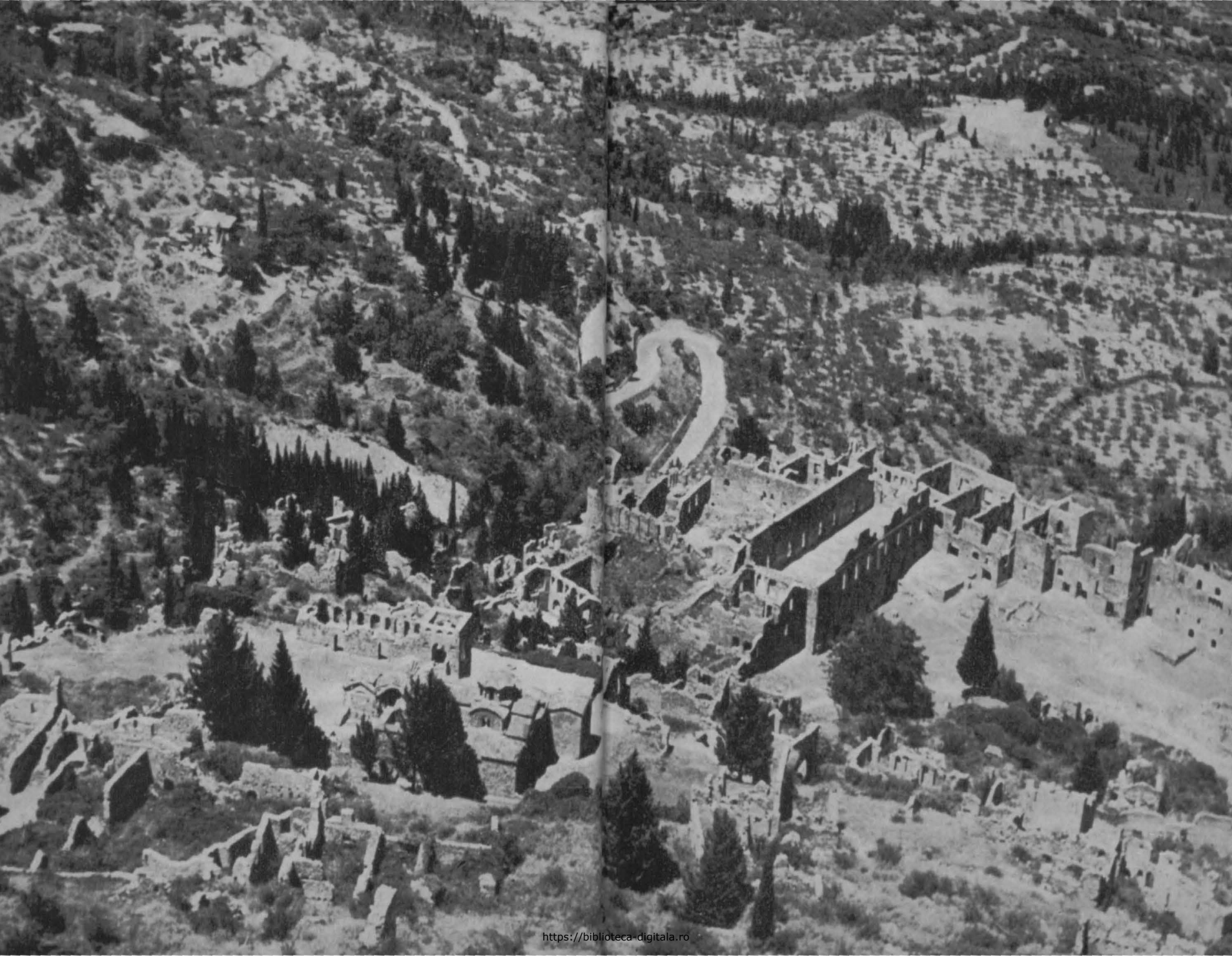
OLYMPIA, atelierul lui PHIDIAS, anume construit pentru statua lui Zeus, la dimensiunile, în planimetria și în condițiile de ecleraj pe care urma să le aibă sculptura; în primul plan, adaosuri de epocă bizantină.

Chiparoși, în calmul mînăstirii de la DAPHNI...

MISTRA, adică LA MAÎTRESSE, în graiul cruciaților franci ai lui Villehardouin; care au cedat-o curînd bizantinilor.

Decor de solitudini, în întregime medieval, sfidînd, la numai o leghe distanță, amintirea Spartei antice.





Alb de var, pînă și pe pietrele pe care calci,
urcînd cotit; decor pentru un vechi cuib de corsari—
insula HYDRA.

O arhitectură populară, cu stil dar fără timp, rămînînd
severă în sintaxa cea mai imprevizibilă.
MYKONOS, HAGHIA-MAVRI PARAPORTIANI, una
din cele patru capele pitoresc aglomerate.

O tipică « marină », însă donquijotește semănată
cu mori de vînt. MYKONOS, în EGEE.







— Pentru că dacă ar fi plecat, n-ar mai fi fost transformat în marmoră. Și nu l-am mai aștepta acum să învie !

Skala și marea. Povestea unei vieți duce întotdeauna către tristețea difuză a morții. Singura adiere proaspătă care ne vine din trecut, se naște din puritatea dintii, fără de griji, a copilăriei, din joc, munca cea mai de preț a vieții noastre.

Skala, unde ne petreceam vacanțele, însemna pentru noi mult mai mult decât să mergem la țară. Era un fel de loc magic, pe măsura himerelor noastre, un refugiu împotriva apăsărilor vieții de școală. Grijele noastre se ștergeau ca prin farmec, ne contopeam cu soarele, cu marea. Prilej pentru experiențe bogate, totdeauna prea scurte. Plictiseala dispărea. Eram liberi, minunat de liberi.

Skala nu era de o frumusețe copleșitoare. Nici păduri, nici munți înalți. Își deschidea brațele, tandră, spre mare; de o parte se înșirau satele de pe coastă, de cealaltă, malul se întîlnea cu insula lui Anaxagoras. În față, un pîlc de insulițe risipite ca niște animale de peste fire, credincioase, se odhneau pe întinsul mării și ne păzeau. Le simțeam răsuflarea în briza umedă. Ele dăinuie mereu pe aceste insule, în străfundurile conștiinței mele, ca o securitate, ca un refugiu. Bineînțeles, își schimbă mereu înfățișarea. Sînt uneori poemele care-mi plac, altebri călătoriile la care visez, uneori iubiri, idei, sacrificii. Sînt ale mele pentru totdeauna, împiedică urîtenia să mă impresoare.

Pe plajă, bambuși și trestii.

Pe uscat, cît cuprinzi cu ochii, podgorii nesfîrșite. Dar și mulți smochini. Pe vrful unui colnic, o bisericuță. Gheorghios își amintea cum urca acolo, împreună cu tata, la hramul Sfîntului Ilie. În iulie 1918 avea să-i scrie din Atena :

Dragă tată,

... Astăzi, de Sfîntul Ilie, mă gîndesc din nou, pentru prima oară după atîția ani, la minunata plimbare matinală pe care o făceam totdeauna în ziua asta. Cum urcam, cu greu, drumeagul și ce bucuroși eram, odată ajunși în vîrf, să contemplăm, ca pe o imensă fereastră la picioarele noastre, pînd la malurile acoperite de sare, palpitul viilor în vale, al insulelor, al caicurilor. Frumoase zile, într-adevăr. Dar de ce mă întristez? La vară, cu voia Domnului, vom petrece ziua asta, în casa noastră îndrăgîtă.

1918—1919

Paris.

Vara anului 1918. Nimeni nu mai face previziuni asupra duratei războiului. De atîția ani ne hrăneam cu speranțe zadarnice.

În momentul acela, tata îi scrisese mamei să venim cu toții la Paris. Grija lui cea mai mare era Gheorghios. Își terminase liceul și se înscrisese la facultate, la Atena. Tata ținea cu tot dinadinsul ca flul lui să studieze în Franța, ca și dînsul. Și mama, fără a șovăi, vîndu totul din casă, ne luă pe noi, copiii, și o porni spre Franța, înfruntînd mările nesigure din pricina minelor și înțesate de submarine. De cîte ori ne-a povestit ceasurile de insomnie pe care le-a trăit pîndă să ia această hotărîre. Ne risca viața.

Mă duseseră pe vapor pe jumătate adormită. Urma să plecăm în toiul nopții, pentru mai multă siguranță. Comandantul dăduse ordin ca cei cîțiva pasageri să rămînă pe punte, ca să ne putem imbarca mai iute în șalupele de salvare, dacă am fi fost torpilați. Mă înfășuraseră într-o manta soldățească și mă cuibărisem cît mai aproape de mama. Pe punte, un mus ședea cu picioarele încrucișate și fredona în beznă: « Adio pămînt, adio viață, asta-i ultima noastră călătorie ».

Noi rîdeam. Pe atunci nu ne dădeam încă seama de primejdie.

Aveam o guvernanta franceză, o fată bătrână, uscată. Spre norocul meu, nu dormea la noi. Anghelos și cu mine, după cină, ne refugiam întotdeauna în camera lui Gheorghios. Erau clipele noastre cele mai frumoase. Neobosit, ne citea versuri. În vremea aceea, îi prefera pe Solomos¹ și Mavilis² dar îi erau dragi și poezii franceze. Nu recita și din propriile lui versuri.

Toți acești poeți, idoli legendari ai imaginației noastre, atât de familiari, atât de ai noștri!

Păstrez foarte vie o amintire din anul acela școlar. Într-o zi, directoarea intră în clasă și ne anunță în mod solemn moartea lui Edmond Rostand. Mă cuprinsese deodată o desnadejde imensă. Plîngeam, de neconsolat. Paulette, prietena și colega mea de bancă, mă întrebă:

— Dar ți-era rudă? Îl cunoșteai?

Am scuturat din cap, printre suspine. Cum să-i explic, dacă nici eu singură nu înțelegeam.

Prin simpla lui prezență, Gheorghios era pentru mine un adevărat dascăl (...). Așteptam cu nerăbdare să ies cu el. Umblam ceasuri întregi. Ne așezam pe bănci. Îmi recita versuri, îmi vorbea despre proiecte de poeme. În toamna aceea am înțeles că poezia avea să-i fie patima și chinul. Scria versuri, și când le recitea, le rupea. Convinsă încă de pe atunci că e un mare poet, îi păstram orice petec de hîrtie. În grădina Luxembourg, lângă statuile Reginelor, îmi citea «Ultimele cuvinte ale unui sinucigaș»; întipăreau prima izbucnire a tragicului, în viața lui de tînr fără griji.

*Mediocru, totul este mediocru, pretutindeni mediocritate
Dorințele mele, iubirile mele, tot ce simte inima mea,
Tot ce vede sufletul și idolii cugetării,
Dragostea de frumos și dragostea de eternitate,
Totul este mediocru și mă îndușure! Mediocritatea mă îngheață.³*

Și iată că în primăvara anului 1919, sosi ziua cea mare: convorbirile de pace de la Sèvres. Istoria ne datora din plin această satisfacție. Ziua aceasta ne costase scump. Cum s-o cuprindă biata inimă omenească?

Părinții au telefonat la școală. Gheorghios și Anghelos au venit dimineața să mă ia. Ne-am dus direct la Sèvres. Aici am așteptat ceasuri întregi în fața unei clădiri impunătoare. În această clădire șefi de state hotărârau soarta noastră. Gheorghios era foarte palid. Niciodată nu-l văzusem arătînd așa.

— Între zidurile astea, îmi șopti el, se hotărăște soarta existenței noastre.

Pe urmă, l-am văzut ieșind pe Venizelos — purta haină neagră și cilindru — împreună cu colaboratorii săi, și cu părintele nostru, Zîmbeau.

— Ionia e desigur liberă, îmi șopti Gheorghios, strîngîndu-mi brațul.

¹ Dionisios Solomos (1798—1857). Poet de primă mărime, născut în insula Zante. Autorul imnului național. (N.T.)

² Lorenzo Mavilis (1860—1912). S-a născut în Itaca. Moare pe cîmpul de luptă. Autorul unor remarcabile culegeri de «Sonete». (N.T.)

³ Μέτρια κι' ὅλα μέτρια καὶ μέτρια παντοῦ.

Κ' οἱ ἀγάπες μου, κ' οἱ πόθοι μου, κ' ὅτι ἡ καρδιά μου ἀνειώνει
Κ' ἡ φαντασία τῆς ψυχῆς, καὶ τὸ εἶδωλο τοῦ
Καὶ ὁ ἔρωτας τῆς ὀμορφιάς καὶ τοῦ παντοτεινοῦ,
μὲ σφίγγουν ὅλα μέτρια, τὸ μέτριο μὲ παγώνει.

Prin tratatul de la Sèvres (care urma să fie semnat în 1920), se creaa pentru Smirna și regiunea aferentă un parlament local cu un sistem electoral, care trebuia ratificat de către Societatea Națiunilor. Cinci ani mai târziu, acest parlament putea să voteze pentru unirea definitivă a regiunii cu Grecia. Guvernul grec era răspunzător de păstrarea ordinii și, de aceea, trebuia să țină acolo forțele armate necesare (art. 56—83).

M-am înapoiat la școală, întovărășită de Gheorghios. Aveam impresia că oamenii, arborii, se apleacă tandru spre noi, ne surid . . .

Cînd ne-am regăsit acasă, tata ne spuse:

— S-a tras în gară asupra lui Venizelos. A căzut în brațele mele, rănit. Noroc că preliminarile tratatului erau semnate.

1919

Pămîntul natal eliberat

Îmi amintesc primele zile petrecute la Smirna. Unchiul Socrate Seferiadis ne primi în casa lui vastă care dădea spre mare. Era un om puternic, sever, drept. Toți copiii se temeau de el. Mi se dăduse o cameră numai pentru mine, încărcată de mobile grele, cu portrete de familie de jur împrejurul pereților. Cînd m-am culcat în patul cel mare, am întîlnit brusc privirea miniată a unui străbun îndreptată spre mine. Mi-a fost frică. M-am străduit să fiu vitează, am stins lumînarea și am închis ochii. Dar, în întuneric, simțeam privirea portretului ațintindu-mă. Însăpăimîntată, am aprins din nou lumînarea, am luat fotografia lui Gheorghios, am alergat, ghemuindu-mă, în patul mamei.

— Tu, mai înțeleg, dar ce cauți fotografia lui Gheorghios?

— Dar cum să-l las, mamă, singur între mutrele astea supărate care parcă ne cer ceva?

La Skala, mama descuie cu cheia mare ușa de la intrare a casei noastre. Pereții exteriori, foarte scorojiți, mai purtau pe toată suprafața lor literele G.S. După ultimul spoit, Gheorghios își însemnase inițialele peste tot unde reușea să ajungă cățărîndu-se.

Casa îi aparținea: i-o lăsase bunicul prin testament. Mai târziu, paznicul îi încredință cheia și cu toate că era ruginită, el o păstră ca pe o comoară.

Mama se îndreaptă spre pivniță, neliniștită. După ce o descuie încep să o golească.

— Dați-mi o mîna de ajutor, ne ceru ea.

Am scos paturi vechi, scaune desfundate, undițe. În fund, pivnița făcea un unghi și alcătuia un colț invizibil. Acolo, am descoperit un obiect voluminos, înfășurat în cîrpe și hîrtii.

— Slavă Domnului, murmură mama, cu un suspin de ușurare. Anghelos, dă o fugă la domnul Economos și roagă-l să vină la noi. Spune-i că sarcofagiul e la locul lui.

Cîteva zile înainte de izbucnirea războiului, îl descoperiseră niște muncitori săpînd via de zestre a mamei. Și ea, trebuind să părăsim Skala cît mai iute, abia prîdidi să-i înfășoare fragmentele și să le pitească în ascunzătoarea aceea tainică din beci.

Văzînd sarcofagiul, arheologul Gheorghios Economos străluci de bucurie și începu îndată să-l reconstituie.

— E o piesă extrem de rară, ne spuse el. Numai la British Museum se află una asemănătoare.

Al nostru se păstra în stare perfectă. Scene de luptă între greci și cimerieni, pline de viață, îi acopereau flancurile. Mama, care se frământase mult în cursul ultimilor ani, pentru că se simțea răspunzătoare de protecția lui, ceru să fie trimis neîntârziat la muzeul din Atena. Domnul Economos îl încredință, în acest scop, comisariatului helenic din Smirna. Guvernatorul făgăduise că va fi expediat de urgență la Atena. De ce n-a făcut-o? Unde oare s-o fi găsim acum sarcofagiul!

1920

Gheorghios era prin natura sa o ființă tragică. Acesta era secretul măreției sale; secretul forței sale. Fie că priveau propria lui persoană, țara sau omul în general, el se afla întotdeauna în miezul tragic al evenimentelor, trăindu-le din plin angoasa, măcinat de ea. Tresărind pînă și la cele mai imperceptibile vibrații. Îl vedeam prins în vîltoarea tragediei sale deopotrivă individuală și cosmică. O secundă, și avea să fie înghițit de hău. Există un punct suprem al sensibilității fiecăruia, cînd omul nu poate fi salvat decît de propria sa măreție. Altfel, viața se consumă în focul vieții. Fără poezie, cred că Gheorghios s-ar fi sinucis, sau s-ar fi lăsat răpus pentru o idee. De cîte ori nu revenea în scrisori această frază:

— Spune-mi că nu e vina mea — De cîte ori zorit de timp, chinuit de sentimentul datoriei, de năluca patriei sale pierdute, sau de nedreptate, nu l-am văzut în el pe Oreste? Concentrat întotdeauna asupra lui își investiga propria responsabilitate.

— Spune-mi surioară, oare nu sînt eu vinovatul?

Dar e cineva vinovat, cînd răul se deslănțuie și cînd nenorocirea ne lovește pe toți? La el suferința era înăscută și fără sfîrșit.

(. . .) Nu mă interesează decît ce stă în puterea mea să realizez, spunea el cu amărăciune. Trăia, însă, intens, la lumina poeziei, această solidaritate tragică atît de proprie lui.

Am simțit-o mai cu seamă după Eliberare, citindu-i versurile, care îmi răsuceau fierul roșu în rana sclaviei:

*Nu pot să citesc mai departe
Te-au ferecat în lanțuri
Te-au străpuns cu sulița (. . .)¹*

Crezusem că toate fantomele nopților mele albe, că toate lacrimile tăcute mă făcuseră invulnerabilă! Cît timp aveam să mai sînger pentru fiecare execuție, pentru fiecare osîndă?

*Cine, în spatele nostru, poruncește și ucide?
Sîngele gîlgie
Vorbe goale, discursuri, gramofone dezacordate²*

O adîncă venerație față de sensul tragic îl împiedica să se exprime direct. Poezia sa era însoțită de acest sentiment, ce-și arunca asupra-i umbra deasă.

¹ « Τώρα δὲν ξέρω νὰ διαβάσω παρακάτω,
γιατὶ σέσπασαν οἱ τίς ἀλυσίδες, γιατί σὲ τρύπησαν μὲ τὴ λόγχη, (. . .) »
² ποὺς εἶναι βεβαίως ποὺ προστάζει καὶ σκοτώνει πίσω ἀπὸ μᾶς; (. . .)
Τὸ βίμα ποὺ τρέχει.
Οἱ λόγοι, τὰ κείμενα. Σεκουρδισμένα γραμμόφωνα.

Îți vorbesc prin legende și parabole
Pentru ca să fie mai plăcute urechilor tale cuvintele
Să nu pomenim despre groază. Ea e vie.¹

Într-o dimineață, nimerisem la o ceremonie în fața monumentului ridicat în
amintirea soldatului necunoscut. Mi-a spus:

— O clipă de tăcere poate fi oare prețul unei vieți?

9 ianuarie 1920

Îmi ceri să-ți trimit poeziile mele. Îți mai trimit două. Să știi însă că ele nu satisfac
ideea mea despre frumos. Pentru asta ar fi nevoie de o muncă susținută de care nu sînt
capabil în clipa de față, din pricina învătăturii. Dar fiindcă văd că stăruie, îți voi explica:
cînd ai plecat, mă aflam încă sub influența lui Suzon. . . Pierdusem orice simț al fru-
mosului, mă refer la sentimentul adînc, cel adevărat. Bineînțeles, iubeam poezia cu
aceeași pasiune, dar mă scribea că eram atît de sensibil, pentru să sensibilitatea mă
distrusese. Din pricina vieții mizerabile pe care o duceam, toată vigoarea inimii, a su-
fletului meu, căzuse într-o stare de letargie. . . Poate că aș fi fost în stare să scriu în
franceză, dar iubesc prea mult limba greacă și de aceea n-o fac. Totuși, mi-e cu nepu-
tință să exprim în grecește tot ce vreau. . . Și apoi, cînd e vorba de poezie sau artă,
în sensul cel mai larg al cuvîntului, nu e suficient să scrii, trebuie să crezi o tradiție,
să înaintezi bizuindu-te pe ea. . .

Arta e un drum trasat de artiști. În Grecia, artiștii sînt ca stîlpii de telegraf înșlărați
unul cîte unul dealungul drumului: fiecare e dator față de toate. E tocmai ceea ce inten-
ționez să fac, dacă timpul mi-o va îngădui.

Pentru moment, mă mulțumesc să simt și să notez.

Simțea, gusta limba franceză cu acuitatea, cu pasiunea oricărui francez cultivat
și, mai cu seamă, cele capodopere capabile să-i reflecte infinitele ei nuanțe, întreaga
ei strălucire și originalitate. Singură această limbă era capabilă să redea simțul
« măsurii », specific grecesc și atît de puternic în el. Jean Moréas îl încînta. Cu un
asemenea model, ispita de a scrie în franceză era irezistibilă.

(. . .) Scria și apoi rupea de teamă să nu dea la iveală un lucru imperfect. Se
străduia să găsească un stil și un ritm propriu. Îl atrăgea nespus tot ce era viu, ca
și tot ce era mort în limba noastră. Lupta, disprețuind facilitatea.

Îmi cerea să-i trimit Omar Kayam, în traducerea lui Kostas Katsimbalis, *Scarabeii* lui Gryparis, *Limbă și viață* de Iannidis, *Altarele* și *Parakaira* lui Palamas, opera
lui Crystallis.

Îl urmăream cu gîndul în vagabondajele sale poetice, cu devotament, cu încredere.
Îi trimiteam tot ce îmi cerea, îi trimiteam ultimele apariții interesante. Vroiam din
tot sufletul să scrie în greacă.

(. . .) Mă străduiam să-i descriu pomii în floare din Grecia, bărcile cu vele plu-
tind în fața Falerului. Deși atît de tînăr și în pofida ispitelor Parisului, dorea nespus
să se înapoieze la Atena.

Paris, 20 mai 1920, sîmbătă

Surioară, Îți mulțumesc că m-ai făcut să văd de la fereastra ta migdalii din Grecia.
Și aici primăvara bate la ușă, și aici copacii sînt în floare, dar îmi lipsesc migdalii din
Grecia. Ce dor mi-e de anii petrecuți la Atena. . .

¹ *Κι'ὰ σοῦ μιλῶ μὲ παραμύθια καὶ παραβολὰς
εἶναι γιὰτὶ τ'ἀκούς γλυκότερα, κι'ὴ φρίκη
δὲν κουβεντιάζεται γιὰτὶ εἶναι ζωντανή.*

Ερωφύλογία . . . Magică lume a cuvîntului. Îmi amintesc de o seară din 1939; veniseră la Gheorghios prietenii lui : Henri Miller, Durrell, Katsimbalis. Ca de obicei, discuții furtunoase în jurul aceleiași subiect arzător : cuvîntul. La un moment dat, deși copleșită de prezența atîtor oameni de seamă, am îndrăznit să spun, timidă : « Ipcotriții au stricat cuvintele, iar noi, oamenii adevărați, tăcem. Dacă lumea ar putea să tacă o clipă, ce frumoase versuri s-ar putea scrie după aceea ! ». Discuția se curmă. Privirile tuturor ațintite asupra mea. Aprobatoare.

Prea puțini au înțeles ce adîncă rezonanță avea cuvîntul pentru Gheorghios. Chiar la întrebările cele mai banale, răspundea cu o anume ezitare, alegîndu-și vorbe. Lumea îl credea greoi la minte, unii săvîrșeau marea greșală vrînd să-l ajute. Alții chiar încercau să completeze fraza în locul lui. El însă nu făcea decît să caute sensul cel mai exact.

9 februarie 1921

. . . Aș vrea să scriu cu sîngele inimii mele. . . Astăzi, în seara asta chiar, « omul care și-a pus capăt vieții », cum îi spui tu, s-a trezit din nou în mine. Vrea să mă spună cîteva cuvinte lunii, nopții, vieții pe care o ține în căușul palmelor. Va muri încă o dată pronunțînd niște simple puncte de suspensie. . . Dacă aș putea, mi-aș construi o casă fără nici un ceasornic, într-un loc unde deosebirea dintre zi și noapte să fie aproape ștearsă ; unde, dacă ar fi posibil, asfințitul sau zorile să fie veșnice. Marea să rostogolească valuri mici, egale, iar în fața mea să văd doar o insulă frumoasă unde să nu pot ajunge niciodată. . . Cuget la deosebirea dintre efectul pe care îl poate avea asupra inimii mele privirea unei femei care pretinde că mă iubește și efectul privirii Salomeii, ațintită asupra capului lui Ion Botezătorul.

(. . .) Cui i se putea adresa poezia lui Gheorghios ? Mă simțeam cuprinsă de un val de deznădejde. Cine îl înțelegea ? Pe stradă, scrutam chipurile trecătorilor : unele, apatic fericite, altele atît de neutre, încît ochii păreau stinși, simplă prelungire a cărnii. Alții, grăbiți, aveau o privire șireată, arătau satisfacți : probabil reușiseră să-și păcălească vecinul. Extrem de puține chipuri luminoase !

Oamenii îmi păreau odioși : indecenți, falși, stăpîniți de demonul egoismului. Lipsă de experiență a vîrstei ? Gheorghios îmi răspundea :

. . . Nu concep viața ca o povară decît dacă beția devine o povară. Să scrii toată viața, să cînti, să nu publici nimic, iar în clipa morții să-ți arzi cu mîna dreaptă cîntecele, iată suprema mîndrie a poetului.

În sfîrșit sosi plicul mare, purtînd scrisul binecunoscut. « Domnișoarei Ioanna Seferiadis, strada Parni nr. 18, Atena » : șaizeci și două de pagini mici scrise de mîna sa. Pe prima, în loc de copertă :

Jean Moréas
Conferință

Citită în sala Asociației Studenților greci din Paris

la 18 martie 1921,
vineri, orele 9 seara
Scumpei mele surioare
Prima mea conferință
Ca să nu se mai plîngă
Că nu-i scriu.

Abia așteptam să urez tuturor noapte bună și să mă închid în donjonul meu — camera mea - bibliotecă. Și am început să citesc încet și cu deosebită atenție, notînd cu creionul tot ce mă frapa.

Simțeam cum civilizațiile grecești se revelează succesiv sufletului său, aidoma unor straturi arheologice ! Analiza « Stanțele ». Măsura. Pentru asta le admira. Asta îl atrăgea la ele. Măsura care ocolește tot ce nu e frumos.

... opera lui Moréas cu cel mai pronunțat caracter grecesc, opera lui nemuritoare, unde sufletul grec apare, cu toată forța autenticității sale, în veșmîntul limbii franceze, ca un trup minunat sub un văl transparent. . .

Revenea apoi la limba vie pe care o socotea de o importanță crucială pentru poet, la fel de importantă ca nevoia de libertate. Marea lui pasiune rămînea cuvîntul !

Și termina printr-un strigăt optimist, urcînd din adîncul conștiinței sale poetice :
... Viața și opera acestui glorios atenian sînt o pildă pentru meșteșugarii, pentru artizanii versului. . . Este o speranță oferită nouă, tuturor grecilor. Grecia trăiește, dacă poate zămisli poeți atît de mari. . .

Am citit, am recitat emoționată această conferință. Din nou încălecam pe armăsarul cel alb, înaripat. Cîtă dreptate aveam să cred în Gheorghios !

Am retrăit o emoție tot atît de puternică, patruzeci și doi de ani mai tîrziu : În toamna anului 1963, cînd ultima frază a conferinței îmi reveni în minte, vibrînd puternic, ca o profeție ! « Cred că în viitor, Grecia va fi capabilă nu numai să aducă pe lume, ci să și hrănească și să și crească poetul ».

Ne aflam în preajma alegerilor. Primeam în biroul soțului meu. Cozi interminabile, oameni veniți cu diverse rugăminți, unele mai mari decît altele. Sună telefonul. La aparat, domnul Clos de la Agenția France-Presse. Lucrasem împreună pe vremea cînd André Malraux rostise în fața Acropolei acele minunate cuvinte, cărora le răspunsese soțul meu.

— Speranțele noastre sînt întemeiate. Fratele dumneavoastră are cele mai multe șanse la premiul Nobel. I s-au cerut fotografii.

Zvonul circula de mult. Să fie cu puțință ? Nu îndrăzneam să sper.

A doua zi dimineața, prietenul nostru, Domnul Clos, ne telefonă din nou.

— Vă felicit. Fratele dumneavoastră e laureat al premiului Nobel pe anul 1963.

M-am ridicat brusc. Alegătorii din fața mea pluteau parcă într-o ceață. Ce zgomet confuzel Fără o vorbă, buimăcită, am dat buzna, așa cum eram, în stradă, am sărit în primul taxi, am urcat într-un suflet scara casei lui Gheorghios și am căzut în brațele lui. Nutrise și el mari speranțe, dar abia atunci deveniseră realitate. În cap îmi răsuna un cîntec amețitor. Întreaga lui viață, ascensiunea dură, tragică, începînd cu « Omul care și-a pus capăt vieții » și, pe rînd, picătură cu picătură, suferințele îndurate în numele poeziei se derulau pe dinaintea ochilor mei. Din clipa aceea, toate își căpătau justificarea. Opera lui avea să fie supusă judecății întregii lumi.

14 mai 1921

Orele 3 dimineața. Sînt în pat. Surioară dragă, a trecut atîta amar de vreme de cînd nu ți-am scris; de fapt, îți scrisesem alaltăieri o lungă scrisoare plină de nerozii; dar ce să fac, dacă pînă și neroziile ne leagă ? . . . În clipa de față muncesc pentru examenele la Drept, din păcate fără prea mult elan. Inima mea aparține unei alte lumi, într-adevăr a mea. . .

Nu scrisese încă nimic valoros: cel puțin așa pretindea. Și totuși era convins că nu poate trăi fără poezie.

Scrisoarea lui din 20 mai m-a tulburat adînc:

Surioară,

Mă simt tare nenorocit ; și timpul dăta care fuge, îl simți cum fuge și în fiecare dimineață s-o iei iar și iar de la capăt. Atîtea lucruri mă chinuiesc, mă fac să sufăr, mă

rănesc și nu e nimeni, absolut nimeni care să mă înțeleagă! Oamenii trec zămbind, le zîmbesc la rîndul meu, eu, care nu-s în stare nici măcar să plîng. Toate zilele și toate nopțile astea sînt atît de întunecate și de înspăimîntătoare încît mă simt ca într-o închisoare. Inima mea seamănă prea mult cu inima unui copil, pe cînd viața, în jur, e atît de urtă, atît de jalnică! . . . Ce rost are să mă exprim dacă nimeni nu ascultă, nu vede. Am luat literatura foarte în serios. O nouă angajare! Aproape că nu mă gîndesc la nimic altceva toată ziua și caut, caut mereu un drum nou, neumblat. Îl voi găsi. Trebuie să-l găsesc. Iar cînd voi scrie, voi fi cel mai bun. Dar atunci, la cîte zgîrieturi nu va trebui să mă aștept? I. Scumpă surioară, mi-am concentrat toată puterea, întreaga mea existență și voință; știu prea bine că lupt, dar nu reușesc să fiu calm. Spune-mi, surioară, cum să aleg primul drum cînd al doilea îți spune . . . eu sînt cel adevărat, eu sînt viața tal lar primul, tragică یرcnie, este blidul de linte care îți va umple burta . . . O, cîtă nevoie am de odihnă . . . caut tărml unei mări liniștite, zări îndepărtate! Să găsesc liniștea, să mă cufund într-un strop de duioșie și pe urmă, s-o iau de la început. Dar înainte de-a străbate tărmlurile یرsorite ale sudului, puțină apă, pentru numele lui Dumnezeu, puțină apă!

La Sceaux, citind *Les Diaboliques*, l-a descoperit pe Barbey d'Aureville. Il entuziasma perfecțiunea stilului. Cu atît mai dureros resimțea sărăcia limbii noastre. Se simte dator să lucreze, să modeleze limba greacă ca un bijutier. O, de-ar fi putut dispune în voie de acel factor, pentru el esențial: Timpul.

Îmi trimise îndată cartea: șase istorii adevărate, așa cum spune și scriitorul, împreună cu alte istorii, acestea یرchiptuite, scrise într-un stil de o uimitoare frumusețe.

Dedicația lui Gheorghios exprimă starea lui suflească, sfîșierea lăuntrică din perioada aceea.

Scumpei mele Ioanna, aceste Istории neliniștite, bolnave, în amintirea vieții confuze de care mă lepăd. Din închisoarea mea,

Gheorghios¹

Deschideam scrisorile lui cu o teamă ciudată. Cui să mă destăinui? Viața mamei atîrna de un fir de păr.

Într-o zi, în timp ce frunzărea un teanc de gravuri vechi, privirea i se opri asupra unei reproduceri a tabloului lui Luminais, intitulat *Les Enervés de Jumièges*. Artistul desenase un fluviu liniștit, ce părea că doarme, și o barcă, mai curînd un pat plutitor, cu două perne pe care doi tineri își sprijineau capul. Privirea le trăda sufletul vlăguit, distrus. În jurul lor domnea o liniște adîncă. Erau cei doi fii ai lui Clovis al II-lea, care dovediseră necuviință față de mama lor. Regele, care poruncise să li se smulgă vinele de la mîini și de la picioare (de unde și numele de *Enervés*), îi abandonase apoi, pe jumătate morți, pe o plută, în voia apei. S-a milostivit de ei un călugăr.

Nu întîmplător îl fascinasă pe Gheorghios această imagine. Cît nu discutasem în vara lui 1922! Îl impresionase mult poezia acestei povești. În trecut, poetul era Prometeu, înlăntuit pe o stîncă din Caucaz pentru că dăruise oamenilor focul. În zilele noastre, poetul, suflet ajuns la capătul puterilor, este ființa « martirizată » pentru că a cîrțit împotriva rînduielilor vieții.

Sceaux, « La Vigie », 21 septembrie 1921, rue du Lycée.

. . . Am nevoie de aer curat. Viața mea este ca o matrice gata să rodească, dar doctorii și o mulțime de leacuri o țin în loc . . . Viața mea ar fi trebuit să fie altfel. Nu

¹ În franceză în original.

sînt făcut să devin notar. Parcă mi-ar fi atîrnat cineva clopoței de cămilă în jurul gîtului.

Îți voi spune tot ce am pe suflet. Aceasta e ultima scrisoare pe care ți-o trimit înainte de examene, pentru că tu trebuie să afli tot, absolut tot. Nu se știe ce se va întîmpla mai tîrziu . . . Sper că vei fi destul de tare ca să înduri totul și să suporti tot ce-ți voi scrie și mai sper că mă vei ajuta cu dragostea ta ; te voi simți astfel mai aproape. (. . .)

16 noiembrie 1921, Paris

. . . Simt neîncetat același pustiu în jurul meu, o permanentă buimăceală . . . Am fost de două sau de trei ori la Comedia Franceză. De-ai ști cît îmi lipsești . . . Mi-am început doctoratul și cu cît mă apropiu de sfîrșit, cu atît mă sperie viața practică, mai mult chiar decît studiile. Ce se va întîmpla cu mine? Voi găsi oare timp pentru lucrările mele, sau îmi voi da duhul pledînd? Uneori îmi vine să cumpăr o bucată de pămînt pe care să-l cultiv, ca să scap de grijile materiale . . . De-ai ști ce părere cludată am despre poezia vremurilor noastre, atît de deosebită de cea din trecut, și cît urîsc popularitatea ! . . . Îmi voi petrece viața monologîndu-mi poemele, fără să le scriu măcar. Cred că înțeleg de ce ura Baudelaire tiparul și-mi amintesc și de scrisoarea unui « prieten », a lui Laforgue : « Poems, quel mot étrange, quelque chose que l'on écrit pour sortir de son cafard et déchagriner ses amis » . . .

21 decembrie 1921

Scumpă surioară . . . Cred că în mine trăiește o lume răzvrătită, potrivnică voinței și rațiunii mele, galvanizată de sunetul unei corzi ; spune-l cum vrei : rimă, verb, privire de femeie sau cîntec banal al unei viori dezacordate. Mi-e rușine să-ți scriu toate aceste baliverne, dar știi cît de cumplit mă chinuie îndoiala : e ceva de capul meu ? « Am ceva de spus, ceva frumos, dar care-mi scapă, așa cum se pierde spuma printre degetele marinarului ? » Am să pot prinde oare, vreodată, acest ceva în cuvinte ? Și dacă voi reuși, va fi un lucru frumos, dacă frumosul e inaccesibil ? Sau va fi un bibelou de ghips, ca acelea pe care le mîngîie la cafenea degetele murdare ale vînzătorilor ambulanți, oferindu-le clienților ? . . . Surioară, dacă ai ști . . . Cred că Nietzsche, în nebunia lui, psalmodia : « Te iubesc Ariana ». Iubea numai femeia, sau poate, printr-o ironică coincidență a destinului, și mîna care ține firul salvator și duce la intrarea cumplitelui labirint, firul acela pe care îndată ce-l ating degetele mele, se topește, preschimbat în cenușă . . .

1922

Astăzi, 17 iunie 1973, sînt Rusallile.

Ascultam în biserică, în genunchi, rugăciunile. Împreună cu ceilalți, mă rugam pentru sufletul morților. Mă rugam pentru Gheorghios. Nici o durere pămîntească a lui, sau a noastră, să nu-l atingă. Simțeam palpitînd în mine intact, biruitor, acel sîmbure de iubire, atît de încercat de-a lungul unei vieți. Puteam oare să-l îngrop în suspine, în uitare ?

În aceeași noapte l-am visat. Ne aflam pe un platou asemănător cu Kalamakia de la Skala. Deodată, ni se arată în largul mării o insulă. Avea turnuri, grădini, chiparoși.

— Gheorghios, uite ce frumoasă e. Cum de n-am văzut-o pînă acum ?

Îmi strînge mîna, ochii priveau uimiți. Îmi șopti.

— Și totuși, a fost aici întotdeauna.

În anul acela, Anghelos și cu mine ne-am dus pentru înflia oară, de Paște, la Micena. Săptămîni întregi ne-am pregătit. Vremea era închisă. Deodată, asupra vechiului Corint se dezlănțui o asemenea ploaie, încît abia după-amiaza am putut

pleca spre Poarta Leilor. Ce clipă, Doamne, ce clipă unică: Să fi fost oare influențată de Orestia, pe care o citisem de curînd? Sau de atmosfera apăsătoare a zilei aceleia? Simțeam că numai într-un asemenea loc își putuse ucide Oreste sufletul.

Muntele Sara, care ocrotea palatul regal dispărut, era învăluit într-un giulgiu de nori negri. Înaintam cu greu pe solul alunecos, privind pămîntul deschis pentru săpături arheologice.

«Sîngele lui» spuse deodată paznicul cu o voce puternică, arătînd ceva negru. Am tresărit, ca și cum uciderea lui Agamemnon se săvîrșea chiar în clipa aceea. Oare din cîte straturi e alcătuit sufletul ellenului care își re trăiește istoria?

Unde ne vom întîlni? Gheorghios trebuia să plece înainte și să ne aștepte la jumătatea drumului, la Dresda. Spera că nu ne vom mai despărți și era fericit. Se hotărîse să se întoarcă în Grecia dacă n-am fi putut sta cu toții la Paris. Traducea *Eaux de Damas* a contesei de Noailles, la rugămintea lui Kostas Katsimbalis, prieten cu tatăl nostru, el însuși traducător al lui Omar Kayam în limba greacă, și îndrăgostit de contesă.

Seara, în timpul obișnuitei noastre plimbări pe malul Senei, se auzi un clopot în depărtare. Gheorghios începu să recite — îmi amintesc de parcă ar fi fost acum — «Clopotele» de Edgar Poe în traducerea franceză a lui Emile Blémont. Era un poem foarte lung. Îl ascultaserăm împreună, în interpretarea lui De Max, la Théâtre-Français.

*Ecoutez les trafneaux à cloches,
cloches d'argent! (...)*

Quel monde de gaieté leur mélodie annonce (...)

Pe urmă îmi spuse:

— Cînd erai mică, dădeam jos cărțile de pe rafturile de sus și-ți arătam ilustrațiile. Privește-o pe asta din fața noastră: silueta nocturnă a Parisului.

Vîntul alerga nebun, despletea copacii care se încovoiau la lumina felinarelor înșirate pe cheiuri. Vîntul înfiora apa. Gheorghios fu cuprins de tristețe.

— Iată cam ce s-ar putea scrie pe mormîntul meu:

*Oisive jeunesse à tout asservie
Par délicatesse j'ai gâché ma vie.*

1922—1925

Sfîrșitul Ioniei

De pe front soseau vești proaste. La 26 august avusese loc marea ofensivă a lui Kemal. Frontul grec fusese spart. Soldații noștri se retrăgeau. Totuși nimeni dintre noi nu se gîndea că Smirna se află în primejdie și că pașnicii ei locuitori aveau să fie exterminați. Conviețuiau, de bine, de rău, cu turcii, de veacuri.

(...) Trăiam desnădejdea întregii țări. Luam calea pribegiei¹. Părăseam pămîntul grecesc. Grecia se micșora, se strîngea în ea, se chircea. Mirajul Greciei Mari² se năruise. De pe punțile vapoarelor care-i aduceau în țară, se auzea sunetul înfundat al trupurilor care cădeau în apă: își curmau viața ofițerii, neputînd îndura umilința.

Toți cei care au trăit în carnea lor moartea unui ținut, mă vor înțelege!

¹ Unul din cele mai dramatice episoade ale istoriei poporului elen: izgonirea unui mare număr de locuitori din străvechile lor cetăți din Anatólia (șarmul Aalei Mic), începute din timpuri imemorabile dar cu o prezență certă de cel puțin două milenii, în urma pierderii războiului cu turcii. (N.T.)

² Revenirea Greciei la granițele din epoca Bizanțului.

Era într-o dimineață, pe la mijlocul lui septembrie, când am auzit răsunînd pînă-n tării bubuitul tunului, întunecînd pe urmă cerul și pămîntul.

Smirna era în flăcări. Creștinii își căutau scăparea în mare, se ascundeau în cimitire. Scheletele vegheau copiii să nu plîngă.

La Pireu, vapoarele soseau unul după altul tixite de oameni distruși. Sufletul lor rămăsese în pămîntul fierbinte al Ioniei.

Pe trotuarele Atenei, familii întregi, bogați, săraci ședeau devalma, pe cîte o haină așternută pe jos. Copiii, extenuați, dormeau și ei direct pe caldarîm.

(...) Un doctor veni s-o vadă pe mama. Îi luă sînge și îi recomandă să stea în pat. Plîngea în tăcere fără să-și dea măcar seama. Lacrimile ei mă speriau. O simțeam slabă, neputincioasă în fața absurdului. Întreba neîncetat despre frații, despre surorile ei, despre rudele apropiate. Dar cine era apropiat, și cine mai era străini? Unul fusese găsit înjunghiat în vie. Altul, ucis la Kalamakia. Morți, morți cu toții ca în tragedia antică. Iar supraviețuitorii nu mai erau decît niște dezdăcănați.

Fiecare ființă omenească era pentru mine ca un urlet înăbușit. Oameni cu pri-viri de animale hăituite, flămînde, înnebunite. Cum să-i ajut? Cum să smulg coroana de fier care-mi înțeșta fruntea? Am căzut la pat cu 40° temperatură. S-ar putea să fie o meningită, spuse doctorul. Dar nu era meningită.

Totuși, temperatura nu scădea. Buna mea prietenă, Sofia Karitaki, îi spuse mamei :

— Îndată ce Ioanna se va întrema, aduceți-o la Kifissia ca să schimbe puțin atmosfera. E liberă casa unei prietene care lipsește din țară. Voi putea fi astfel în preajma ei.

Mama acceptă, dar nu imediat. Era îngrijorată din pricina mea. O îngrijora însă și mai mult sora ei, mătușa Maria. Nimeni nu știa nimic despre soarta acesteia sau a unchiului Socrate. Cum rezistaseră atîtea zile în mijlocul prăpădului, împreună cu cei doi copii ai lor? Unde se ascundeau? Mai erau în viață?

Îmi amintesc de prima zi cînd m-am dat jos din pat. Parcă ar fi azi. Soneria zbîrni puternic. Am ajuns cu greu la ușă și am deschis.

În fața mea, unchiul Socrate, bărbatul acela voinic, sever, de care toată lumea se temea, plîngea acum, în genunchi. După ce fusese hăituit bestial, vedea acum deschizîndu-i-se o ușă salvatoare. Soția lui, palidă, slabă, ședea în picioare ca o stană de piatră.

— Mamă, am urlat, și am căzut pe primul scaun. Picioarele nu mă mai țineau. Scăpaseră cu adevărat? La ce chinuri fuseseră supuși? Ce rost are să mai pomenim de toate astea? Omenirea e sătulă de barbarii !

Viața, ca și moartea, este inevitabilă, .

Nu puteam să uit, dar vroiam să trăiesc. Mi-o spunea trupul meu, trupul meu înțelept. Întreaga mea ființă învăța să se liniștească. La Kifissia, luna octombrie era blîndă. Cercetam înlăuntru meu și afluam acolo mereu tăcere. Ședeam ceasuri întregi nemișcată, fără gînduri. Cum s-a potolit oare, deodată, crivățul năpraznic din jurul meu? Convalescența? Luasem cu mine cîteva cărți. Odinioară, îmi acopereau tot timpul: acum, chiar ele îmi păreau străine.

Nu mai suportam să privesc trandafirii roșii, care, noaptea, păreau negri. Îmi aminteau de sînge care se încheagă.

Blînda natură autumnală, moartea liniștită a timpului, în ciuda Eriniilor furioase avea înțelepciunea ei intrinsecă. Prietnică reconcilierii. Dar tot nu puteam scăpa de gustul otrăvit al iremediabilului. Același gînd revenea neîncetat, sub mii de înfățișări. Grecii pierduseră pămîntul Niobei. Timp de veacuri, mamă cu ochii

veșnic în lacrimi, ea n-a plîns, poate, decît această clipă. Niciodată ionienii nu vor mai trăi pe pămîntul lor. Cuvîntul « niciodată » legat indisolubil de exod, de dezastru, îmi devenise insuportabil.

Paris, 2 noiembrie 1922. Joi.

Surioară, astăzi am primit scrisoarea ta, și am aflat adevărul. Ea m-a smuls din cercul de tristețe care mă împresoară, o clipă m-am crezut izbăvit, pe urmă mișcarea circulară a reînceput. Cad în genunchi în fața sufletului tău, sora mea cea adevărată; și simt un fel de mîndrie, căci nimeni n-a înțeles această îngenunchere, nimeni n-a trădit-o. Mă mîndresc cu faptul că sărmanul meu eu, acest eu, pe care chiar părinții mei îl destinează mediocrității, s-a înălțat pînă la o dragoste atît de puternică. Smirno, Grecia, trădările, măcelurile, violurile, toate faptele acelea rușinoase, disprețul față de omul civilizat, m-au despuat de orice iluzie, mi-au curățat sufletul de ultimul strat de fard și pentru prima dată l-am văzut așa cum e, l-am măsurat, i-am măsurat puterea pînă în adîncul adîncurilor sale, ținînd parcă în mînă un compas, și mi-am spus că nu valorez nimic. M-am cufundat în atmosfera toamnei fără să găsesc vreun răspuns și atunci, la două degete de mine, am simțit abisul. Surioară, n-am să-ți vorbesc în asemenea clipe despre artă. Există ceva deasupra artei, nenorocirea congenitală, vuietul continuu, zbuciumul inimii lumii care nu îngăduie nici o păsuire. A fi artist, înseamnă să-ți ai locul tău în lumea asta. Dar acest altceva, mult superior, nu poate fi numit artă: ar însemna să-l înjosești, pentru că i se adaogă interesele și meschinăriile celorlalți, ale celor care nu sînt ca noi . . . Există o durere neostoită care-și cere lacrimile . . . Si am auzit, înăuntrul meu, acel cumplit « de ce », cuvîntul pe care ți-l spun toate prăpăstiile atunci cînd te afli la marginea lor. E ca și cum ți-ai vîrși urechile din pricina înălțimii . . . Iar în clipa asta, cînd îți scriu, aud în mine ecoul cuvintelor tale, și mă simt cuprins de un fel de pace, și chipul tău îmi reapare în minte: te văd, surioară, bolnavă, fără putere, și atît de singură . . . Nimic nu poate să ne schimbe viața, acesta ne e destinul și amîndoi avem aceeași stea. Acum, că ți-am spus toate astea, uită ce ți-am scris.

Pentru prima oară, după catastrofă se reîntorcea la poezie. A scris « Nocturna »

Văd chiparoșii la orizont

Cum se înclină bătuți de vînt, sub cerul cenușiu

și-mi vin în gînd, mormintele deschise,
acolo.

După scrisoarea ta din 28 octombrie 1922.

Taci surioară, bisericile tac, psalmii s-au sfîrșit
lumînările s-au topit, candelile s-au uscat și le e sete . . .

Surioară, taci și ascultă l să poți auzi chiparoșii.

Privește nopțile: nopțile îndușitoare s-au împreunat
în alaiul norilor.

O, cunosc nopțile care fac plecăciuni norilor

O, cunosc nopțile care s-au culbărit în inima mea

O, ce bine le cunosc l Mi-au spus nopțile, ciocnîndu-mi în geam,

că suavi chiparoși, chiparoșii întunecați, feciorelnici

atunci cînd se gîndesc la dans, își par vă vin de la petrecere

delicații chiparoși cu vîrfurile oplecate

spre tristețea noastră, durere care e numai a noastră,

se pregătesc să vorbească, să ne arate leacuri vechi,

taci, surioară, încetișor. Nu vorbi, tăcerea e de ceară,

și dacă răsuflarea noastră curge, picură pe ea,

va topi, va arde degetele tale de porțelan.

Stelelor, le-a fost somn? Aștrii au șovăit?

Și lor le-a fost frică și, atunci, s-au ascuns

de teamă că o lacrimă, sau o rază de lumină

să nu lunece din senin pe ciudata mătase a nopții.

O noapte, dar ce ne pasă, foamea este noaptea sufletului,

Oarbă, tremurind ea caută și hămesită de foame piere,

Ce să-i dai? A ajuns un fapt obișnuit. Și apoi,

Ce să faci? Unde s-o duci? Ce așteaptă? De ce nu moare?

O! Să te trezești într-o bună dimineață și să vezi funeraliile sufletului tău!

Dacă speranța piere, de ce nu piere și sufletul?

Taci, surloară, furiile turbate ne urmăresc cu înverșunare

Tremuri, ia seama, vei răci, acoperă-te, de dragul meu,

și singur, la răscrucea celor trei drumuri, îți voi mai auzi tusea.

Singur, la răscrucea celor trei drumuri, ce se va întâmpla cu mine?

Chiar și lângă mine, frigul te îngheață...

Vezi, printre suavii chiparoși adie un vânt aducător de vești

Ce spune?

— Au vorbit despre morminte umede și larg deschise...

Paris, noiembrie 1922.

A mai lucrat o vreme la acest poem, pe care mi l-a trimis de la Londra doi ani mai târziu, la 25 noiembrie 1924, împreună cu următoarele cuvinte:

Începusem să-l scriu în urmă cu doi ani, și am încercat de mai multe ori să-l termin, fără succes. Și iată că, într-o seară, l-am terminat dintr-un condei. Ți-l trimit pentru că îți aparține, pentru că nu pot să-l mai păstrez. Pentru mine e o povară...

Pentru nimic în lume nu aș încerca să explic poezia și mai cu seamă pe cea a lui Gheorghios! Versul bun, odată desprins de matricea sa și devenit realitate estetică, își urmează în tovărășia fiecărui cititor propriul său drum.

Și totuși, am senzația că izbutesc să privesc până-n adâncul sufletului său, element lichid și transparent, prin care înnoată o dihanie neagră: suferința poporului nostru. Uneori i se zărește umbra, alteori aripile sau, alteori, sub vârtejurile apei vezi meduze, volburi, forme ondulate sau cîte alte semne.

În celebrul poem « Regele din Asinc » fiecare vers vorbește despre amărăciunea vieții, despre moștenirea trecutului, decăderea timpurilor noastre, nostalgia pămîntului în veci pierdut.

... corăbiile

ancorate în portul dispărut

Și mai departe:

Pe cînd puhoiul galben duce la vale trestii desrădăcinate

Imaginea unei forme împietrite, verdictul amărăciunii veșnice

Poetul, un vid.

Este oare imaginea Asineei? A Skalei cu trestiiile sale? A porturilor dispărute împreună cu atîtea corăbii, trăgînd după ele și inimile noastre?

În « Ultima oprire » monstrul urcă la suprafața apei:

O pădure virgină de prieteni uciși, creierul nostru.

Gheorghios ducea pe umerii săi întreaga suferință a hellenismului. Rănile patriei sale erau rănile lui cele mai adînci. Cele vechi sporeau prin cele prezente. Iar în ceasurile de veghe le presimțea pe cele viitoare.

Ultima lovitură pe care a primit-o, a fost dictatura instaurată în 1967¹. La început, credea că e un provizorat. O stare excepțională. Dar lunile treceau, se preschimbară în ani. Nu mai putea îndura.

Parcă îl văd în jilțul său din salon. Ne aflam în primele zile ale lui 1969. Venea arareori la noi: își țira piciorul și urca scara anevoie. Mă duceam eu să-l văd. Mergeam în Grădina Națională ca să facă puțină mișcare. În dimineața aceea, venise împreună cu soția lui. Ea avea de rezolvat unele treburi urgente. Am rămas singuri.

Arăta copleșit, deprimat. Chipul lui avea expresia marinarului care presimte furtuna.

— Nu mai am somn. Cum vom scăpa de sclavia asta? Țara e amenințată de catastrofă. Și dacă ar fi doar o amenințare! Adevărul, viața însăși, sînt sugrumate zi de zi.

În privirea sa tristă, în fiecare din ridurile sale, erau adunate toate suferințele noastre, cele de ieri și cele de azi. În clipa aceea, vedeam, cu ochii minții, refugiații, victimele catastrofei din 1922 invadînd trotuarele, vedeam mulțimea oamenilor executați: iar astăzi, temnițele pline de martiri... Emoția mă sugruma.

— Plîngi?

Nu-mi puteam stăpîni amărăciunea. Am șoptit:

— Am trăit în moarte viața întreagă ca să ne vedem patria liberă. Și acum, iată, murim în robie.

— Nu mai pot să tac.

Nu i-am răspuns îndată. Era bolnav, obosit. Tremuram din dragoste pentru el. Un tratament prost l-ar fi putut ucide. Se afla pe cel mai înalt pisc al celebrității, purta o imensă răspundere în numele nostru, al tuturor. Purta pe umerii săi această țară venită din negura vremurilor. Sub povara ei, rădăcinile sale, asemeni unui cedru, se înfipseseră adînc în pămînt.

— Vei vorbi. Nu poți altfel, i-am șoptit.

La 17 martie, mi-a telefonat. Ne-am înțeles să ne întîlnim în fața statuii lui Karaiskakis², de la intrarea în parcul național. Am făcut cîțiva pași în parc, am privit bustul lui Moréas.

— Ce păcat că nu are gît, am spus la întîmplare, numai ca să spun ceva. Gheorghios auzea fără să asculte.

— Să ne întoarcem acasă. Vreau să-ți citesc ceva.

Acolo, în biroul său, mi-a citit cu voce rară, primul său proiect de declarație împotriva dictaturii. A făcut, apoi, unele schimbări, pe urmă altele. Nu trebuia să fie prea lungă.

(...) În dimineața zilei de 28 martie, toate ziarele fierbeau. Declarația lui Gheorghios, de pe prima pagină, era pe buzele tuturor. Am ieșit în stradă. O mulțime de oameni curajoși au alergat spre mine. M-am dus la cofetăria «Flokas», unde știam că-l voi găsi, și l-am îmbrățișat, emoționată. A doua zi, dimineața, la 29 martie, am telefonat. Nu putea vorbi liber. Și-a dat seama că eram înspăimîntată.

— Vin îndată să te văd, îmi spuse.

M-am liniștit. Către ora prînzului, urca scara locuinței mele. Voia să-mi povestească de-a fir a păr tot ce se petrecuse dimineața. Îl vizitase un reprezentant al Siguranței generale.

¹ La 21 aprilie. (N.T.)

² Unul din eroii revoluției de la 1821, pentru libertate. (N.T.)

— Primiți mulți gazetari străini? I-a întrebat politicos.
— Bineînțeles. Are vreo importanță acest lucru? Am fost de curând în America. Toți corespondenții de presă m-au întrebat ce cred despre situația din Grecia. Le-am răspuns: nu am nimic de declarat dacă mă aflu departe de țara mea. Când voi pași din nou pe pământul țării, voi vorbi.

Duminică, după slujbă, m-am dus să-l văd. Și-a amintit din nou de mama. Se simțea foarte obosit. La plecare, i-am propus să mergem a doua zi la Kokkinaras¹ ca să schimbe puțin aerul. Acceptă.

Luni dimineața am plecat la Kifissia. Am lăsat mașina în fața casei și ne-am dus pe jos pînă la biserica Sf. Gheorghe. Se sprijinea de brațul meu. Biserica era deschisă. Ținînd cîte o luminare în mînă, încercam să regăsim pe pereți « chipurile osîndiților supuși la caza focului și a jăratecului ». Simțeam parcă, în jurul nostru, cuvintele lui Mathios Paskalis.²

— O viață întreagă, spuse cu amărăciune.

Vibrațiile sufletului său ajungeau pînă la mine, venind parcă de departe, făcîndu-mă să mă cutremur. Am șoptit:

— Poate că vom avea ce arăta în ziua Judecării de Apoi !

1923

Îi datorez sensul adînc al omenescului și al înțelegerii semenilor . . . Sînt convinsă că îi iubeam versurile mai mult și mai statornic decît și le iubea el însuși. Când pleca îl însoțeam cu ochii minții în toate peregrinările sale.

Călătoria în Capadocia a fost pentru mine o revelație. Vedeam bisericile ca și cum aș fi intrat cu adevărat în ele. Îl urmăream cu închipuirea în Cipru, în Statele Unite, unde se dusesse în primăvara lui 1957 ca să aplece cauza acestei insule. La fel în 1960, la Louth, unde murise Kalvos³, pentru a aduce în patrie osemintele poetului. În călătoria din Scoția, la Rex Warner: casa, lîngă lac; în fața ei, insulițe verzi se oglindeau în apa liniștită. Vedeam pînă și fazanul pigulind în iarbă, lîngă fereastra sa.

Pe urmă, în insula lui Steven Runciman. Ne emoționase ideea acestuia de a scrie o istorie a bisericii ortodoxe de la căderea Constantinopolului.

« Mă duc să aflu Bizanțul într-o insulă pustie din Scoția », îmi scria.

Descrierea acestor călătorii răsplătea de fiecare dată grija de a-l vedea întors cu bine: chiar și din călătoria la Amorgos, călare pe măgar, împreună cu Lemonis, prietenul său din partea locurilor.

Cheorghios își urma drumul anevoios. Ai fi zis că poeziile lui trebuiau plătite cu lacrimi de sînge. Poate că așa se întîmplă cu orice operă de artă.

În primăvara anului 1923, întîlnește femeia pe care o va iubi cu adevărat, marea sa dragoste. Dorea din tot sufletul să se căsătorească cu ea. Dar ce i-ar fi putut oferi el, studentul sărac, fiul unei familii scăpătate?

Timp de 11 ani, în ciuda tuturor despărțirilor și a relațiilor cu alte femei, Jacqueline — așa se numea — a fost marea lui obsesie. Ei i-a închinat majoritatea poemelor sale de dragoste. Poezia « Cînt de dragoste » vorbește despre drama

¹ Regiune din partea de nord a Atenei, pe o coastă a muntelui Pencilic, unde familia Tsatsos posedă o mică proprietate.

² Eroul unei serii de poeme, al cărui glas se confundă cu cel al poetului.

³ Andreas Kalvos (1792—1876). S-a născut în insula Zachintos (Zante), și tot acolo se află și mormîntul său, alături de cel al lui Solomos. Poetul Greciei insurecționale, autorul unor remarcabile volume de « Ode », majoritatea cu caracter patriotic. (N.T.)

acestei iubiri neîmplinite, «trandafir al destinului, cutremurare întunecată a rădăcinii, dorința, o dorință adâncă, grea, ca umbra unui nuc». Așteptarea lui pe «piatra răbdării» avea să se transforme în resemnare.

Nicicând nu va călători corabia noastră pe un fluviu cu ape blânde?

Această poezie, eternă întoarcere la tema iubirii — ținută pe fundalul marii pasiuni —, datorită în egală măsură imaginii poetice și expresiei desăvârșite, e una din poeziile sale de dragoste cele mai frumoase. Cred, și sper, că am fost întotdeauna în stare să deosebesc emoția personală de emoția artistică.

Totul devenea complicat în această dragoste absolută. Dorința era nermărginită, viața, o povară căreia nu i se putea împotrivi. În asemenea clipe sau te răzvrătești cu toată puterea ființei sau accepți și te resemnezi. Resemnarea. Câtă deznădejde într-o singur cuvânt !

Cine ne va prețui voința de a uita?

Strada Kyvelis; iarna lui 1930. Ședeam lângă el, alături de soba încinsă, și-l ascultam citindu-mi, pentru prima dată în întregime, cu vocea lui gravă, ritmată, «Cîntul de dragoste». În admirabila înșiruire a versurilor de 15 silabe, re trăiam povestea vieții lui, pe care o împărtășisem atîta amar de ani. Gîndul zbura departe. Ultima oară o văzusem pe Jacqueline în casa ei, la Paris. Cînta la pian un cîntec franțuzesc.

*Moi je n'aime plus rien,
ni un homme, ni une femme,
ni mon corps ni mon âme,
pas même mon vieux chien . . .*

Lacrimile îi picurau încet pe degete.

În iarna aceea ostilă, viața întregii familii a fost plină de probleme. Situația noastră economică îl neliniștea nespun pe tata. Mama era bolnavă. Toți trei copiii se aflau într-un moment de cumpănă. Tata era nervos și își descărca nervii chiar asupra mea. Bombănea întruna; ba că nu-i făcusem inventarul tuturor cărților sale, ba că scrisorile mele erau prea expeditiv. Că să nu mai vorbesc de orgoliul întregii familii: nu cumva să stîrnim compasiune.

(. . .) Îl simțeam pe Gheorghios din ce în ce mai copleșit de marea lui dragoste. O dragoste mai puternică decît dorința, mai puternică decît fericirea, mai puternică decît despărțirea.

(. . .) Pe atunci, Gheorghios își scria versurile în limba franceză. În fiecare scrisoare îmi vorbea despre Jacqueline.

«Oricum, îți spun toate acestea doar ție . . .»

Tremura la gîndul că niște străini ar fi putut vorbi despre Jacqueline. La început nici el nu vroia să recunoască că e îndrăgostit. Toată viața a fost stăpînit de conștiința responsabilității sale. Încearca să-și tăinuiască iubirea, sub aparența unui profund respect.

Gheorghios s-a îmbolnăvit. La spital nu i s-a găsit nimic grav. Anghelos ședea lângă el. Toți încercau s-o cruțe pe mama, așa că nici eu nu am aflat decît destul de tîrziu. Mi-a trimis o poezie pe care o scrisese în franceză, la spital, la 19 septembrie:

ESQUISSE D'UNE HEURE D'APRÈS-MIDI ICI
A JACQUELINE

*Blanc le malade, blanc le lit
et les rideaux, et toute la chambre,
partout la pâlleur . . .*

il va pleuvoir . . . il pleut,
 pour faire des petits plis
 des plis courbes et creux
 au cœur,
 fou d'une senteur d'ambre
 ou de violettes qu'on a vues mortes . . .
 Des souffrances à travers les fentes et derrière la porte,
 des souffrances tenaces et longues,
 comme des départs sûrs au coup de gong
 qui nous cassent le cœur en deux,
 telle une lune blanche et neuve
 dans un fleuve . . .
 On a perdu sa vie on ne sait où,
 parfois il semble qu'un trou
 noir et vide l'aspire . . .
 le long des murs glissent, rôdent des souvenirs
 comme des voleurs
 sur le qui-vive
 et l'on a peur
 de se sentir aller, aller à la dérive . . .
 — Pourquoi ? on se demande pourquoi . . .
 — Tout cela n'a pas de loi
 ça tourne, ça tourne tout seul,
 comme la meule
 qui ne sait pas que le vent souffle.
 C'est bien, on se camoufle de son mieux, on se camoufle
 c'est bien, on se résigne au trou vide et noir;
 maintenant les souvenirs voguent sur la mémoire
 voiles sombres de goudron
 qui se gonflent de leur perte en un gros bond
 joufflu . . .
 Ni flux, ni reflux
 On ne voit plus rien
 C'est bien, c'est rien . . .
 plus rien que l'âme, encore l'âme,
 l'âme au regard défunt en sa robe de blâme.

Nu mai putea vorbi și-mi venea nespuse de greu să pătrund în gândurile, în durerea lui.

Noaptea nu puteam închide ochii, iar ziua dădeam tîrcoale spitalului. După ultima hemoragie, ușa camerei sale rămăsese deschisă. Îmi auzi pasul și întrebă neliniștit:

— Ioanna, tu ești?

Ca să-i crute orice emoție, soția sa mă ascunse în spatele ei.

— Nu, e Savidis.

Am așteptat puțin, apoi m-am apropiat de el. Mi-a strîns mîna.

— Trebuie să-ți explic . . . știi . . . e de necrezut.

Îi mîngîiam mîna, tulburată.

— Așteaptă să te întremezi puțin. Mai avem atîtea să ne spunem.

A fost dus la reanimare. I s-a făcut o traheotomie. Își pierdu graiul. Din nou operație.

Răbdarea sa extraordinară ajunsese la limită. Trupul nu-l mai asculta. Cum aş putea uita privirea lui de animal rănit? În ziua următoare a fost tandru ca în zilele lui bune.

— Fă un efort, scumpul meu, încearcă să tuşeşti. . . Şi tuşeşa căznit.

Asediat de boală, individul pierde tot ce a dobândit de-a lungul vieţii, devine copilul care se sperie de întuneric şi îşi cheamă mama în ajutor. Netezeam încreţitura care-i trăda suferinţa: zîmbi. Să ne privim în ochi încă şi încă, să privesc în adîncul ochilor săi ! Îşi trecu braţul pe după gîtul meu şi mă trase spre el.

Să ne privim ! Privirea lui mă ştia dintotdeauna, dinainte de a veni pe lume. Mai duiosă chiar decît a Mamei.

Renunţasem la logică şi trăiam cu speranţa minunii. Va trăi. Nu se putea altfel. Degeaba spuneau ei, va trăi.

Dar de ce mă obseda, de ce mă gîtuia respiraţia lui gîflită? De-aş fi putut aduna tot aerul curat al Penteliconului, să i-l aduc. Cît uram briza asta proaspătă a nopţii ! De ce adia spre mine şi nu spre Gheorghios?

Doamne, cum moare un om? Ce se alege din toate năzuinţele lui? Seara tîrziu, ghemuită într-un colţ întunecat din salonul spitalului Evanghelismos, vecin cu sala de reanimare, ascultam ceasornicul, lacrimile timpului. Oare bătuse ora ireversibilei întoarceri?

Nu încă. Vom mai îngîna amîndoi acel cînt tainic al singurătăţii. Dragostea noastră trăieşte neştirbită, Gheorghios, mai ai încă atîtea lucruri de spus. Inima ta e atît de puternic înrădăcinată aici.

Durerea mă sufoca. Totul e enevoios pentru el, drumul spre poezie, calea spre moarte.

Ce nesfîrşit de mult poate dura o clipă !

Cu liniştea veşniciei, m-a privit zîbind ca în copilărie. Timpul se opri în loc. L-am veghiat pe Gheorghios două zile, în biserica atît de familiară a Mîntuitorului, care seamănă cu paraclisul casei noastre părinteşti. El părea viu, eu moartă. Nimic nu ne putea despărţi. Vorbeam din nou despre suferinţele vieţii noastre. Chiar şi despre acelea nerostite, dar pe care le ştiam atît de bine !

Ca în faţa vechilor stele funerare, tinerii — băieţi şi fete — se plecau în faţa lui şi depuneau fie o crenguţă de laur, fie o ciclamă. Mă emoţiona lacrima din ochii lor,

Ziare, fotografii, discursuri, povestea vieţii tale, gloria ta. Tu, un mort? Să fie cu putinţă? Unde eşti acum?

Pe stradă, oameni discutînd : A fost un mare poet.

Iar altul :

— Şi la ce-i mai foloseşte acum ?

1926

Cîtă forţă dobîndeşte dragostea în clipele de înclăstare tragică ! Ce puteri nebănuite capătă atunci omul ! Gheorghios luase asupra lui toate grijile legate de înhumarea mamei.

— Ia-l şi pe Anghelos cu tine, i-am spus.

— Nu, prefer să rămînă cu tine. Am s-oduc eu la Atena.

M-am gîndit că poate vroia să-i spună ceva.

Se înserase ; trebuia să se grăbească. Sufla un vînt rece dinspre miazănoapte, vijlîia prin toate fisurile casei. Gheorghios era pe drum, în noaptea vîntoasă, cu mama. Ardeau toate luminile şi totuşi era întuneric beznă. Tremuram.

— Anghelos, unde ești?

Veni și se așază lângă mine. Cît să fi fost ceasul? Se auziră bătăi în ușă. Vîntul? Era Gheorghios, palid; o aducea pe Mama înapoi.

— Ne-a oprit armata și ne-a silit să ne-ntoarcem. Kondilis a dat o lovitură de stat împotriva lui Pengalos.

Am îngropat-o pe mama la Kifissia.

1927—1928

Gheorghios își încerca puterile în traducere. Lîngă pat, ținea mereu cărțile lui Solomos și Makryannis¹. Nota orice cuvînt nou.

Tălmăcea « Domnul Teste ». Căuta cuvîntul cel mai sugestiv, cu cea mai puternică rezonanță. Capitolul « O seară cu domnul Teste » era un exercițiu dificil. Cum să redai în demotică acest text, respectîndu-i toate rigorile, subtilitățile? Gheorghios muncea, fără grabă, cu îndîrjire: îmi amintea de un sculptor în lemn din satul Metsovo², care făcuse un splendid iconostas. Îmi citea deseori fragmentele preferate.

— Nu-i suficient să descoperi; important e să te simți una cu ceea ce ai descoperit.

Ce fericire să știi că nu ești singur! Că marii scriitori sînt aici, lîngă tine, chinîndu-se la rîndul lor.

Amîndoi așteptam cu nerăbdare căderea serii. El ca să lucreze la « Domnul Teste », eu ca să reînnođăm firul conversațiilor noastre, în clipele sale de destindere. Căuta acea unică soluție pentru fiecare sens, ori sentiment. Dar ce bucurie cînd izbutea!

În fiecare seară descîlcea, lumina cuvinte încețoșate ale limbii demotice. Va ști vreodată cititorul de cîtă caznă e nevoie pentru a atinge limanul exprimării simple, precise?

Mi-am făcut și eu stagiul de avocat la biroul Maridakis-Tsatsos. Atunci l-am cunoscut pe Constantin și tot în vremea aceea s-a petrecut în viața noastră un fapt important. O femeie extrem de sensibilă și de o remarcabilă cultură muzicală s-a îndrăgostit de Gheorghios. Căsătorită, puțin mai în vîrstă decît el, i-a înțeles drama sufletească. Discretă, afectuoasă, fără urmă de gelozie, a însemnat pentru el o prezență feminină deosebită. Îl admira nespus, dar mai cu seamă nu-i pretindea să fie credincios. Tot ce spunea avea miez. Gheorghios i-a acceptat dragostea cu recunoștință.

Erai întruchiparea destinului meu

Tu, care te puteai numi Billio. . .

Această legătură lipsită de pasiune, consumîndu-se paralel cu altele, a durat ani de zile. « Femeia care se putea numi Billio » l-a ajutat enorm. E mult de cînd s-a stins în tăcere.

1931

Am trăit ca pe o sărbătoare ziua cînd i-a apărut primul volum, « Strofe ». A venit în strada Spefsipu, cu două exemplare. Se așază lîngă mine:

— Acesta e primul exemplar, pentru mine, și aceasta e al doilea, pentru tine. Nu-ți scriu nimic pe el. Ce rost au cuvintele? Tot ce purtăm noi în suflet nu poate fi prins în vorbe.

¹ Generalul Iannis Makryannis (1797—1867). Autorul unor celebre memorii despre marea revoluție pentru libertate din 1821.

² Metsoviți (regiune a Epirului), sînt renumiți pentru măiestria lor de clopitori în lemn. (N.T.)

Am luat în mină cartea sobră, elegantă, am răsfoit-o, am mîngîiat-o. Simţeam un nod în gît ; abia am putut îngăima :

— E doar începutul.

A zîmbit. Cred că erau tocmai cuvintele pe care le aştepta.

« Dragostea e un teren arid ».

Toţi cei ce scriu cunosc bine spaima care te chinuie pînă-n ziua cînd ți se aduc primele laude. Torturat multă vreme de reflecții solitare, sfîrșești prin a te preda, așteptînd verdictul. Atunci e rîndul criticului, cu întregul său arsenal : presa, publicitatea. . . El, « super-poetul », « super-autorul » va judeca. Dar nu e, nici el, decît un om. Cum ar putea pătrunde pînă-n adîncul ființei celui alt, pînă la clocotul acela de zbucium și chin al poeziei ?

Unele cronici îmi sunau ca niște predici după slujbă. Concluzii logice după ofranda rugăciunii.

În ziarul *Ethnos*¹ a apărut, după cite îmi amintesc, un comentariu ironic la adresa *Strofelor*. În *Munca*, Aristos Kambanis a pomenit doar, de ele, laolaltă cu alte culegeri poetice. În schimb, Katsimbalis, prieten unic, adevărat mesager al lui Gheorghios, ori unde se afla aducea elogii tînărului poet. Andreeas Karandonis, un tînăr critic, s-a apucat să scrie o carte intitulată *Poetul Gheorghios Seferis*. Gh. Theotokos² a publicat un amplu articol pe prima pagină a ziarului *Proia*³. Dar cea mai mare bucurie i-a făcut-o bătrînul Palamas⁴ care a sesizat perfect esența poetică a volumului. Nu a pregetat s-o proclame și să i-o declare lui Gheorghios. Atitudinea celebrului poet l-a bucurat cel mai mult. Și parcă-l văd pe Alexandru Papanastasion, șeful partidului republican, urcînd treptele scării și recitînd : « Tainele mării le uîți la mal », și adăugînd « Cel mai frumos vers grecesc ».

1932

. . . Dacă ai ști ce mult îmi lipsești ! Uneori visez la fericirea clipei cînd te voi revedea. . . mă vei aștepta în gară și totul va fi bine ! Numai Dumnezeu știe ce se va întîmpla de aci înainte. Oricare ar fi cursul evenimentelor⁵, voi fi fericit să mă înapoiez în patrie. . .

În aceeași zi, i-a scris o lungă scrisoare lui Costakis.

Dragul meu Costakis,

Demult voiam să-ți scriu. Am scăpat de disperarea aceea paralizantă care m-a torturat ani de-a rîndul, și care mi-a nimicit toată puterea, fiecare gest, înainte chiar de a-l săvîrși. Nu știu dacă e bine sau rău. Uneori îmi închipui că mă aflu într-o stare de beție. Dacă mi s-ar spune că diseară o cometă va prefăce pămîntul în țândări aș ieși la fereastră ca să mă bucur de spectacol, fără groază sau oroare. . . Vezi tu, în artă, plăcutul se poate rezuma la un detaliu, uneori chiar respingător. Frumosul este însă un tot și acest lucru nu se poate explica și tocmai de aceea artelor nu mor, și de aceea nici nu se poate lucra după rețete.

¹ Națiunea.

² Unul din corifeii literaturii grecești (1905—1966). Romancier și dramaturg, a scris frumoase pagini despre țara noastră, în urma vizitei pe a care a întreprins-o în anul 1962. În calitate de invitat al Uniunii Scriitorilor. (N.T.)

³ Dimineața.

⁴ Kostis Palamas, supranumit poetul național (1859—1943). Opera sa literară e vastă. Unul din cele mai importante volume este intitulat « Cîntare pentru țara mea » (1866). (N.T.)

⁵ Era consul la Londra. (N.T.)

A citit, atunci, pentru prima dată, Juan de la Cruz, care a deschis căi nebănuite, aspirației sale disperate spre înălțimi. Mai târziu, aveam să discutăm mult despre această experiență. Deși nu era înclinat spre misticismul religios, ci mai curând spre acela erotic, reușea să trăiască, pe alte căi, o experiență asemănătoare. Juan de la Cruz trezea în el vechea elevație mistică, tensiunea sa erotică spre inezisabil.

23 februarie 1932

Surioară. . .

În primii ani care au urmat întoarcerii în Grecia, am trecut printr-o altă experiență: o despărțirii dureroase, atunci când ea devine de nelămurat și acționează cu exactitate de ceasornic. Cât de mult trebuie să uiți de tine, sau să modifice condițiile fizice ale propriei existențe ca să poți păstra un contact REAL, în ciuda distanței! Reflectez uneori la experiența pe care am făcut-o odinioară, timp de aproape doi ani, « comme un voyant blême », pentru a nu-l pierde. De câte ori, seara, mă gîndesc la acel efort supraomnesc, cum impresia că treceam printr-o criză mistică. Obiectul în sine nu înseamnă nimic, important este efortul. Iată de ce acțiunile omenеști, când depășesc un anumit grad de intensitate, încep să se asemene. În mediocritate, deosebirile sînt mai evidente.

Și recopia pentru mine un fragment din T.S. Eliot:

*Because these wings are no longer wings to fly
But merely vane to beat the air
The air which is now thoroughly small and dry
Smaller and dryer than the will,
Teach us to care and not to care
Teach us to sit still.*

1935

La începutul anului 1935 a apărut revista *Neó Grammata*¹.

Se realiza astfel un vechi vis al lui Gheorghios: să-l vadă pe Katsimbalis șeful unei publicații literare lunare. O mulțime de prieteni de toate vîrstele își dădeau înțînire la noi: Scriitori, poeți, profesori. Cum locuiam în aceeași casă, Gheorghios urca deseori.

Discuțiile erau o adevărată plăcere. Știam să ascultăm. Știam să dăm și să primim.

Mă simțeam adînc implicată în editarea « Mitologiei ». Eram cu tot sufletul alături de Gheorghios în publicarea acestor prime opere ale sale. Cel mai neînsemnat detaliu îmi părea esențial. La el, nevoia de perfecțiune era înăscută; așa a fost pînă în ultima clipă. Dar în perioada aceea, Gheorghios pune mai multe întrebări ca oricînd. Cînd se adresează tărîmului spiritual, întrebările dovedesc grandoare. Și o sete permanentă de idei noi.

Răscoala lui Venizelos² din martie 1935, crunt înăbușită, a pus capăt și acestor atmosfere de entuziasm intelectual. Au urmat persecuțiile împotriva partidului liberal. Adevărații lui șefi, Venizelos și Plastiras, precum și cadrele cele mai importante, au plecat în străinătate. Represaliile i-au atins pe cei mai puțini răspunzători. Fanatismul era atît de îndîrjit, încît unele prietene care aparțineau taberei adverse, nu-mi mai dădeau bună ziua. Mă duceam zilnic la Poligon, unde urmăream procesul bătrînului Sofoulis și al prietenului nostru Papanastasiou. Ce ușurare

¹ Scriisul nou.

² Elefterios Venizelos (1864—1936). Mare personalitate politică. Făuritorul Greciei Mari. Luptător înfrîncat pentru ideea unității balcanice. A fost prietenul și colaboratorul lui Tache Ionescu, care a scris o foarte interesantă carte despre el. (N.T.)

cînd am aflat de eliberarea lor ! Doream să plec cît mai grabnic din Atena ca să nu mai aud nimic, să nu mai citesc ziarul. Voiam să vină și Gheorghios. Suferea cumplit văzînd țara pradă unor iresponsabili.

Veniseră căldurile mari. Ne-am refugiat la Zagora, pe acea minunată colină a muntelui Pelion, acoperită de castani, în fața muntelui Athos. Drumul pietruit care ducea spre sat era străjuit de ploi uriași, făclii alvintate spre alte lumi. Atena și zarva ei politică nu ne puteau ajunge. Aspirație comună: să ne regăsim liniștea. Costakis terminase studiul său despre Palamas. Din cînd în cînd, recita cu voce lui gravă cîte un vers.

« Păstori, alergați la porțile cetății ! Vin lupii ! Vin lupii ! »

1936

Aflasem trista veste. Elefterios Venizelos era pe moarte. Toate speranțele poporului grec erau îndreptate spre strada Beaujon. Dă, Doamne, să avem veste bune ! Dar veștile nu au fost bune. Țara îmbracă veșmînt de doliu. La fel și casa noastră. Tata, soțul și frații mei, tăcuți, mereu pe gînduri. Gheorghios și Costakis l-au însoțit pe drumul său cel din urmă, la Akrotiri¹. Dorise să fie îngropat în pămîntul Cretei², unde a dus cu el, în mormînt, toate marile noastre aspirații naționale. Grație lui, ne desfăcuserăm o clipă aripile întru înfăptuirea visului nostru de veacuri. Copleșiți de amintirea dureroasă pe care moartea o sfredelea în noi, ne cutremuram la gîndul măreției trecute. Gheorghios avea să noteze în jurnalul său:

Vineri, 27 martie 1936

... Disting pe « Koundouriotis » înscrisurile de pe coroane. Acolo, închis în sicriu, de oțel, bătrînul rege mort, asemenea unei statui îngropată-n adîncuri, desenează pe suprafața apei cercurile mitologiei: Egeu, Teseu, vele negre. Toată Creta a îmbrăcat strai cernit. Negre erau zidurile deasupra apei, negre velele în bătaia vîntului. .

Rămășă singură la Atena, am citit epitaful pe care singur și-l scrisese.

După prima frunză m-am oprit ; ea spunea tot : « Cel ce zace aici a fost un om adevărat ». Și mai departe : « Cu credința în poporul pe care a fost chemat să-l conducă. . . »

Cîtă dreptate avea ! Acum, cînd pleca pentru totdeauna, vedeam poporul strigîndu-și devotamentul fierbinte, gata să se arunce în mare pentru a-l urma pînă la Akrotiri. Cîtă dreptate avea Venizelos ! Pe măsură ce trec anii și învăț să cunosc mai bine acest popor, sînt din ce în ce mai mîndră că o pot spune.

1938

În aprilie 1938, soțul meu a publicat eseu « Înainte de plecare », avînd ca subiect arta, poezia. Gheorghios a vrut să-i răspundă. Așa a început, în scris, o discuție însoțită : « Dialog despre poezie ». Intelectualitatea ateniiană s-a împărțit în două tabere : « Seferienii » și « Tsatsoșii ». Eram oprită pe stradă și întrebată de partea cui sînt. Toate astea mă amuzau și rămîneau în fara jocului. Deși țineam de tabăra « seferiană », nu vroiam să-l privez pe Costakis de solidaritatea mea. Octave Merlier³ îmi spuse :

¹ Punctul cel mai înalt din afara orașului Hynia, un mic platou de unde se vede marea. Alături de mormîntul lui Venizelos, se află și acela al unuia din fiii lui, Sofocle, care a fost și succesorul lui politic (N.T.)

² Pămîntul lui natal. (N.T.)

³ Elenist celebru.

— Nu e minunat că trăiesc în aceeași casă și totuși dialoghează în scris?
Atunci a început Gheorghios să lucreze și la poemul « Asinea ». Cît a muncit la aceste versuri pe care le iubesc atît de mult !

1940

În aprilie 1940, am primit de la Henri Miller o scrisoare extrem de amabilă. Îmi scria din New York. Refuza să creadă că războiul amenință Grecia. Îmi spunea că nimic nu i-ar putea spulbera speranța. Ai fi zis că încearcă să ocrotească, să apere de haos această țară, pe care o iubea atît !

Din prima clipă a întîlnirii noastre, acasă la Gheorghios, în 1939, și pe urmă la mine, îmi făcuse impresia că străbătuse la rîndul lui drumul Damasului. Vocea lui era însăși viața, răsfrîngere a tot ce era adînc omenesc în el. În aceste adîncuri se ascundea izvorul artei sale. Era totul numai dăruire, oferea cu mare dărnicie, cu o fermecătoare spontaneitate. Pînă și cuvinte. Îi dăruise lui Gheorghios carnețelul în care își notase impresiile. La Atena, îmi scrise de la hotelul unde locuia : « Termin caietelul pe care l-am scris pentru fratele dumitale, Seferis. Îmi face plăcere să-l recitesc pentru ultima oară înainte de a i-l trimite. Conține unele lucruri care vă vor place ». . . De cîte ori am vorbit cu Gheorghios despre acest caiet ! Îmi amintesc că, în luna ianuarie a anului 1971, în timp ce ne plimbam în Grădina Regală, mi-a vorbit despre Miller, despre ultimele lor scrisori, și din nou a pomenit despre caietul care, între timp, fusese publicat. În dimineața aceea mi-a amintit de un proiect la care ținea enorm : să dăruiască țării sale banii pentru premiul Nobel.

— Cred că am găsit persoanele indicate la Comitetul Cultural. În sfîrșit, voi putea să-mi realizez această dorință.

Cerul se întuneca. Ne uitam muți unii la alții. Războiul, cu tot prăpădul lui, cobora spre sud. Ce se va întîmpla cu Grecia ?

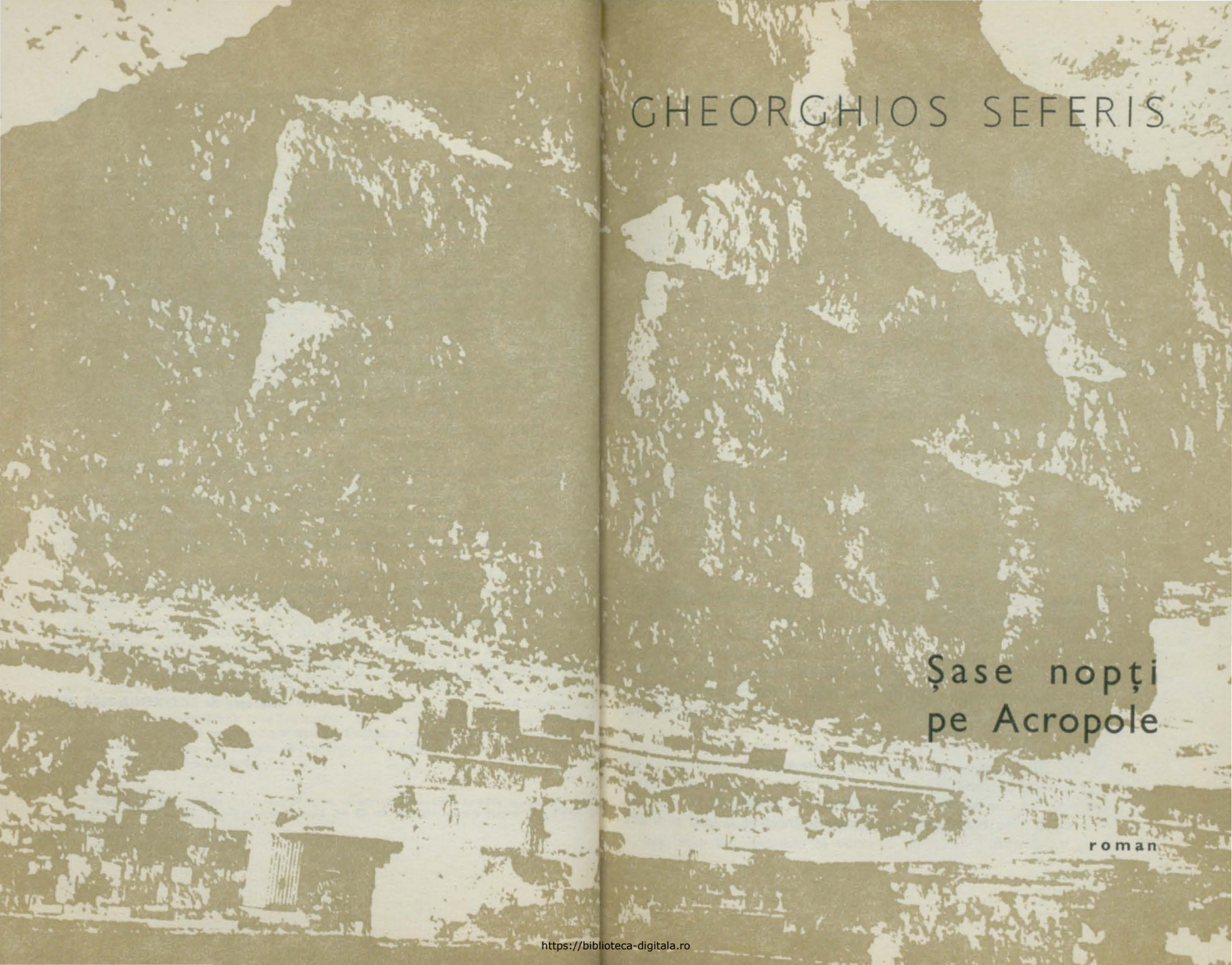
În zorii zilei de 28 octombrie 1940, Gheorghios urcă la noi. Venea de la minister. Nu putusem închide ochii toată noaptea. Mă așteptam la tot ce era mai rău. Ca să-mi păstrez calmul, mă dusesem în camera fetițelor. Le ascultam respirația, în somn. Gheorghios se aplecă peste cele două pătucuri. Am ieșit din cameră. M-a privit, cu ochii umezi.

— Sîntem în război. Dumnezeu cu noi !

Dimineața a venit la biserică. A stat lingă mine, tăcut, în fața icoanei lui Cristos. Nu așteptam nimic, nu hotăram nimic. Suferință apăsătoare, dar, nemărturisit, o rază de speranță.

Toată țara în alertă. La sate, fetele își dăruiau lucrurile de zestre armatei. Cearceafurile țesute cu fir de mătase pentru noaptea nunții le trimiteau la spitale, poate ca să acopere cu ele morții. În orașe, femeile se făceau infirmiere. Mamele plîngeau. Răsunau cîntece de luptă. Toți așteptam, desnădăjduiți, moartea.

În românește de POLIXENIA KARAMBI



GHEORGHIOS SEFERIS

Şase nopţi
pe Acropole

roman

...trattando l'ombre come cosa calda.

DANTE

Purg. XXI, 135

Prima noapte

Stratis se ridică de la masă și se opri în fața ferestrei. Era după amiază, devreme. Vîntul zdrențuise norii. Șezu din nou și notă în caietul pe care-l lăsase deschis: « *Miercuri, Martie. — Astăzi, pentru prima oară în Grecia, mi-am amintit de cerurile lui Dominic, cretanul* ».

Pe cînd se așeza, ceașca de cafea, plină cu mucuri de țigări, căzu și se sparse. Fără se se uite la ea, se duse din nou la fereastră și privi afară multă vreme, bătînd din cînd în cînd darabana cu degetele în geam. Cînd amorțea minții îi coborî în picioare, se întoarse și scrise fără se se așeze:

« Ceașca a căzut și s-a spart — demn de atenție faptul că asta nu m-a deranjat cîtusi de puțin ».

leși apoi și se duse pînă în Piața Syntágmatos. (...)

Grăbi pasul, o luă pe strada Acharnon și, la opt, bătu la ușa Salomei. O găsi în salonașul microscopic stînd de vorbă cu un domn și cu o doamnă, foarte brună, mai mare ca ea, de înălțime mijlocie, plină peste limita normalului, cu glezne groase și gura micuță ca o coadă de pipă. Era acolo și Lala, dar nu scoase o vorbă. Cînd intră Stratis, doamna tocmai explica funcționarea laringelui unei cîntărețe, cu mișcări scurte ale policarului și arătătorului, imitînd pliscul de cocoș. Pliscul rămase deschis; Stratis întrebă:

— Cîntați?

— Da, am studiat canto în Germania, și literele. Dumneavoastră mi se pare că scrieți, ce scrieți?

Stratis simți că lumina din salonul Salomei era prea scăzută.

— Aș vrea să scriu poezii și eseuri, răspunse încet ca și cum ar fi fost abordat cu indiscreție.

Fața doamnei se întunecă a dezamăgire :

— Cine se mai ocupă astăzi de poezii? Locul poeziei l-a luat romanul. N-ați încercat?

Stratis se simți anchetat. Salomi turna mastică, domnul privea încruntat, Lala se foi ca după un geam încețosat. Răspunse foarte rar, poticnindu-se :

— Am încercat, dar cred că nu știu să povestesc. Mai rău, nu pot să descriu. Am întotdeauna impresia că dacă numești ceva, e de ajuns ca să existe. Ce este, acel ceva o va arăta singur prin ceea ce face. Presupun că de aceea, atunci când mă apuc de o descriere, mi se pare că vorbele își pierd greutatea, se dizolvă în vârful peniței. Și cum poți umple o carte fără descrieri?

Doamna părea șocată și nerăbdătoare :

— Dar dacă acel ceva nu e un om ; dacă este, să zicem, un peisaj, un lucru care nu face nimic —aș zice mai degrabă, care nu acționează — fără descrieri cum mai putem înțelege despre ce e vorba?

— Cred că tot ce există acționează, spuse Stratis.

Sentința îi sună ciudată în auz, ca și cum ar fi pronunțat-o altcineva ; rîse.

Salomi îi urmărea cu priviri piezișe. Doamna crezu că Stratis își bate joc de ea ; deveni înțepătoare :

— Găsiți că jocurile poetaștrilor or fi avînd mai multă greutate?

— Meseria e dificilă, zise Stratis apatic, și mulți eșuează. Nu găsesc însă altă modalitate de a-mi spune emoția.

Gura doamnei părea acum minusculă de dispreț :

— Dar cui îi pasă de mica dumneavoastră emoție ! Adevărata poezie poate s-o facă doar profetul care va da lumii o nouă credință.

— Am impresia, răspunse Stratis, că asta e altceva. Dar cred că dacă izbutești să-ți exprimi adevărat emoția pe care ți-o dăruiește lumea, îi ajuți și pe ceilalți să nu-și piardă credința ce o au într-înșii.

— Bine, dar ce emoție? oricare?

— Cred că oricare.

— Prin urmare, nu aveți un Weltanschauung?

— Weltanschauung-ul va reieși, de va fi avînd cineva nevoie de el, atunci cînd se va încheia munca mea.

— Adică, pe dos, replică doamna. E îngrozitor că mai există tineri care mai gîndesc astfel, chiar și în ziua de azi ; de AZI.

Policarul și arătătorul începură din nou să se deschidă și să se închidă, tăind sfori și fire, croind fîșii în jurul lui azi. Oftă și apoi îl întrebă pe Stratis :

— Îl cunoașteți pe Logomanos?

— Îl cunosc foarte vag ; mă sperie. De vreo două ori cînd l-am întîlnit, mi-a dat impresia că vorbește de pe un scaun ideatic. (. . .)

În celălalt colț, domnul fuma și asculta cu o indiferență disprețuitoare. Din când în când o privea pe sub sprâncene pe Lala ca un catoblepas, și atunci deschidea dintr-o dată gura, lăsînd fumul să iasă în voie. Acum vorbi :

— Un scaun ideatic ; adică un scaun pe care l-aș picta.

— Da, Foustos, zise Salomi, așa cum Marigò, pe care o pictezi pentru Oedipul tău, e Sfinxul ideatic.

— Firește, răspunse dl. Foustos.

Marigò se calmă, măgulită.

— Merge, merge? Întrebă Salomi, ai s-o pictezi și pe locasta?

— Bineînțeles că nu ; tabloul pe care mi l-a comandat Universitatea este Oedip cu Sfinxul.

— Păcat ! spuse Salomi, mi-ar fi plăcut s-o fi pictat pe locasta în pat, iar sus, pe polog, pe Oedip și pe Sfinx, ca și cum i-ar visa ea.

— Într-adevăr, zise Lala, visul e tragedia.

Erau singurele ei cuvinte care s-au auzit. Se mișcă nervos, își adună rochia și se cufundă într-un nor unde domneau zorii liniștiți ai chipului ei.

— Îți dai seama, draga mea, continuă dl. Foustos, că o asemenea lucrare Universitatea n-ar accepta-o niciodată. Pe urmă, mi-e teamă că ți-au luat și ție mințile fantasmagoriile moderne, care, de altfel, s-au și demodat. (...)

— Eu fac artă serioasă și înțeleg să perseverez, răspunse dl. Foustos. Dacă te distrează, păstrează-i pentru tine pe toți dezechilibrații ăștia ; păstrează-l chiar și pe El Greco pe care ni-l proclamă acum cu surle și tobe ca pe strămoșul lor.

Se făcu liniște. Aprinse altă țigară, stinse atent chibritul, suflă fumul spre Stratis și-l întrebă :

— Dumneavoastră vă place El Greco?

— Theotokopoulos este una din problemele mele, spuse Stratis. Ce importanță poate avea pentru Grecia, asta nu știm încă.

— Era bolnav, zise dl. Foustos cu un gest de excludere. E științificește demonstrat că picta trupurile acelea lungărețe pentru că suferea de ficat.

Stratis simți nevoia să rupă ceva ; rupse scobitoarea de la o măslină, pe care o ținea în mînă ; numai Salomi băgă de seamă.

— Adevărul e, rosti rar, că mai avea și un alt mare defect ; era antisocial.

— Antisocial, întrebară doamna Marigò și dl. Foustos într-un glas.

— Pentru că a scos spitalul acela din Toledo, spuse rece Stratis.

— Care spital?

— Al lui Don Juan Tavera.

Atmosfera îngheță. Doar Salomi murmură :

— Firește ; ce-o să se aleagă de bolnavi?

— Se întâmplă ceva și mai rău, doamnă Salomi, zise Stratis. Îngrozitor e că toți bolnavii aceia izgoniți de sub acoperișul lor din Toledo au venit în Grecia — schilozi și nebuni, cu toții, și umblă pe drumuri. Și cum să le mai dăm adăpost, cu atîția refugiați?¹

Stratis

Joi

Am impresia că nu m-am mai atins ani de zile de caietul acesta. De cînd m-am întors la Atena și pînă în toamna trecută m-am străduit să țin jurnalul, pe cît posibil, pentru F., ca să mă ajute să-mi găsesc un drum în țară. Dar m-a împins și mai mult spre mine însumi. L-am lăsat deoparte. Devenisem o vegetație obscură de sentimente și senzații, sălbăticate. Trebuia să mă opresc sau să mă scufund. De altfel F. nu mai scrie ; și eu am încetat să-i mai scriu de atunci : cum ar fi putut fi altfel ; în locul meu nu mai rămăsese *nimeni*.

Nu m-am mirat că cei de ieri nu m-au stînjenit și mai tare. Prostia lor mi s-a părut o concluzie naturală a gîndului meu.

Vineri

« Goană deșartă după onoruri, drame de culise, turme, vaci, încrucișări de lăncii, oscior aruncat javrelor, pîine în havuzul cu pești, munci și oste-neli de furnici, marionete mișcate de sfori ! Ești dator să le vezi pe toate cu bunăvoință și fără trufie, dar și să bagi de seamă că fiecare prețuiește întocmai cît ambițiile sale ». ²

Caută să descrii orice, cît poți de des, ca exercițiu — cu bunăvoință, fără trufie. (. . .)

Luni

Astăzi am auzit acestea de la un refugiat : Fugind au ajuns într-o insulă grecească. Dughene, case, uși, ferestre, s-au închis de îndată. El, împreună cu femeia lui, în turma de refugiați. Pruncul de țîță nu mai mîncase de trei zile ; plîngea de mama focului. Femeia se ruga să le dea puțină apă. În cele din urmă, dintr-o casă le-au răspuns : « un franc paharul ». Și tatăl continuă : « Ce era să fac, kir Stratis, am scuipat în gura copilului meu, să-i treacă setea ».

Sîmbătă

Aseară, cu Nikolas. Am rătăcit hai-hui pe străzi. Este, desigur, cel mai demn de a fi iubit din cîți am cunoscut de cînd m-am întors. Ciu-dat ; omul ăsta, născut și crescut într-un sat din Asia Mică, are atîta

¹ Este vorba de refugiații greci din Asia Mică, după războiul greco-turc din 1920-22. (n. tr.)

² Marcus Aurelius = *Cdte sine* VII, 3 (n. tr.)

acuitate critică! Studia matematici într-o universitate franțuzească de provincie, când catastrofa din Asia Mică l-a obligat s-o lase baltă. Citește mult, vreau să spun că citește și gîndește. Relația lui cu literatura îți sugerează un mecanic care desface o mașină în bucăți și apoi o montează cu înăuntrul înafară. Are un asemenea mod de a schimba proporțiile, încît lucrurile cele mai gingașe și respectabile le poate face monstruoase, iar celor monstruoase poate să le dea o nuanță de compasiune ; acesta e umorul lui. Ai zice că privește lucrurile dintr-un punct necunoscut nouă tuturor. (. . .)

— A, nu știi ! Doamna Salomi găsește că sîntem prea împrăștiați și că trebuie să căpătăm coerență.

— Dar tu ce crezi ? l-am întrebat rîzînd.

— Ce cred ? spuse. E o problemă matematică ; am găsit locul geometric, acum caut soluția. Locul este următorul . . .

Se căută din nou în buzunar, scoase o hîrtie, se apropie de un felinar de pe stradă și citi :

— Trebuie să capete coerență : « les êtres étendus qui sentent, les êtres étendus qui sentent et qui pensent, les êtres pensants qui n'ont point d'étendue, ceux qui se pénètrent, ceux qui ne se pénètrent pas . . . »

— Ce e asta ? am întrebat eu.

— *Micromégas*, îmi răspunse și-mi dădu noapte bună. (. . .)

Zilele trecute Stratis îmi spunea că într-o carte de notoriu renume a citit despre un individ excentric care avea mania să colecționeze apele fluviilor. Exact ca și cum ai colecționa mărci poștale.

Salomi se uită la Stratis care privea insistent. Cu o mișcare rapidă umplu paharul lui Nikolas.

Nikolas continuă :

— Pe rafturile acestui tip ciudat puteai vedea Gangele, Volga, Tamisa, Sena, Dunărea, Nilul, etc. etc, în sticluțe etichetate.

« Doamna Salomi a avut inițiativa lăudabilă de a ne propune să ne părăsim, din cînd în cînd, pentru cîteva ceasuri, solitudinea sau aglomerația noastră privată și să alcătuim o gașcă. Mă va ierta dacă voi mărturisi că o bănuiesc de o oarecare afinitate secretă cu colecționarul susamintit.

« Într-adevăr, privindu-vă, am impresia că doamna Salomi a înșirat în jurul acestei mese sticluțe cu apă din diverse fluvii.

« Da, da, iubiți prieteni, fiecare dintre noi este un fluviu, un fluviu suficient sieși, de la izvoare pînă la gură ; un fluviu nesociabil într-o sticluță sigilată.

« Încît se pune inevitabil întrebarea, o întrebare atît de chinuitoare încît depășește cercul nostru strîmt și se leagă în chip notabil cu particularitățile rasei noastre, și anume :

«Cine va rupe pecetea fluviilor sigilate? Cine va destupa sticlulele astupate? Cine, prieteni, are să amestece câteva picături din Iordan, presupunînd că acesta este Nondas, cu câteva picături ale Skamandrului, presupunînd că acesta e Stratis, sau ale Brahmaputrei, presupunînd...

«Cum vă dați seama, lucrarea este supraomenească (...)

«... Gîndul meu, în chip mult mai natural, a zburat la acel corp ceresc care influențează apele.

«Cum bine știți, acest corp ceresc este luna»

O undă luminoasă trecu peste chipul Lalei; întoarse capul spre Salomi care nu mai avea ochi decît pentru Nikolas. Kalliklîs privea insistent la gura Sfînxului; poate de aceea strigă în gura mare:

— Să întemeiem un club de lunateci!

— Intenția mea, dragă Klis, nu este de a vă spune vorbe de duh, ci de a vă propune un proiect pozitiv (...)

— Avem prin urmare un corp ce influențează apele; luna. Ca să fim însă siguri că vom face experimentul în condițiile cele mai favorabile, trebuie să găsim momentul și locul în care luna are cea mai mare intensitate posibilă. Care este acel moment?

Lala uită de ea și zise:

— Luna plină.

— Bravo, doamnă Lala, ați ghicit, spuse Nikolas. Acum, lucrul cel mai greu: care este locul?

Lala se roși. Își ridică ochii mari spre lampionul electric ce atîrna deasupra lor, gol și prăfuit.

— Care e? Care e? întrebare ceilalți.

Nicolas nu răspunse și începu să se caute. Grupul îl urmărea curios. Scoase din buzunare două pachete de țigări, cheile, două creioane, câteva tăieturi din ziare, și le puse pe toate pe masă. Se căuta nervos mai departe; la un moment dat păru mîhnit; în cele din urmă, din adîncul unui buzunar interior scoase un triunghi de hîrtie; îl ridică ținîndu-l cu două degete și zise:

— Locul este acesta. L-am găsit astăzi la două și douăzeci și cinci, post meridiane, în tramvai, pe cînd mă întorceam acasă. Vă rog să fiți atenți. Stratis, dacă ești bun, fă-l să circule.

Oferi dreptunghiul de hîrtie lui Stratis, de parcă ar fi oferit un trandafir. Stratis îl luă și citiră cu toții:

BILET

de vizitare nocturnă a Acropolei
pe Lună plină.

Drahme zece (10)

Nikolas continuă :

— Deci locul acela este pe Acropole, *pe lună plină*, așa cum ne informează biletul serviciului arheologic. Nu l-am găsit singur ; mi l-a indicat degetul destinului. De aceea n-am încetat să mă gândesc la el. M-am gândit că Acropolea e locul unde se află adunate (mă refer la raza de circulație a unor oameni care nu au mijloacele să se deplaseze pînă la carierele de la Pentelic) cele mai multe marmori.

Aceste marmori vor fi pentru razele selenare, ceea ce erau pentru cele solare oglinzile lui Arhimede ; adică le vor obliga să cadă asupra noastră, o rîuri pecetluite, cu cea mai mare intensitate posibilă.

Goli paharul ; Salomi i-l umplu din nou ; zise :

— Există și o rațiune suplimentară care mă face să cred că indicația destinului este corectă. Pe Acropole, *pe Lună plină*, vom găsi energia necesară pentru ca apele noastre să se împărtășească una dintr-alta. Dar vom găsi poate și o altă forță ce ne va ajuta întru țelul nostru. Forța moștenirii nemuritorilor noștri strămoși. . .

— Nu știam că Nikolas e orator, spuse Lala.

Salomi o opri. Nikolas o văzu, zîmbi și continuă :

— Deși doamna Sfinx se trage din Lamia și a studiat în Mezevropa ; Klis de la Delfi și a studiat la Atena ; Stratis e un Klazomeneu și și-a făcut învățătura în gloriosul Paris — ceilalți, dintr-alte locuri și trecuți prin alte seminare ; nu există însă nici o îndoială că stîncă sacră este un simbol, o idee, pe care părinții noștri, Statul hellen, Națiunea, cînd mai exista, au cheltuit multe parale pentru a întipări în fragedele noastre simțuri de copii. . .

— Dar, spuse Sfinxul, gata să se repeadă.

— Știu, știu, zise Nikolas, acest din urmă argument ridică obiecțiuni importante. Chestiunile sentimentale sînt întotdeauna complexe și de cele mai multe ori insolubile. De aceea nu insist în mod special asupra acestui punct.

— « Oricum, eu cel puțin, nu văd un răspuns mai bun la problema noastră. Dacă are cineva altă soluție, sînt gata să-l ascult. Dacă însă îmi veți face onoarea să-mi îmbrățișați opinia, atunci va trebui să luați *astăzi* hotărîrea de a merge în mod regulat, odată pe lună, și pentru cel puțin șase nopți, pe Acropole pe *Lună plină*. (. . .)

— Văd că ne-am înțeles. Ia să vedem ; *astăzi* avem *lună nouă* ; scoateți-vă creioanele și scrieți :

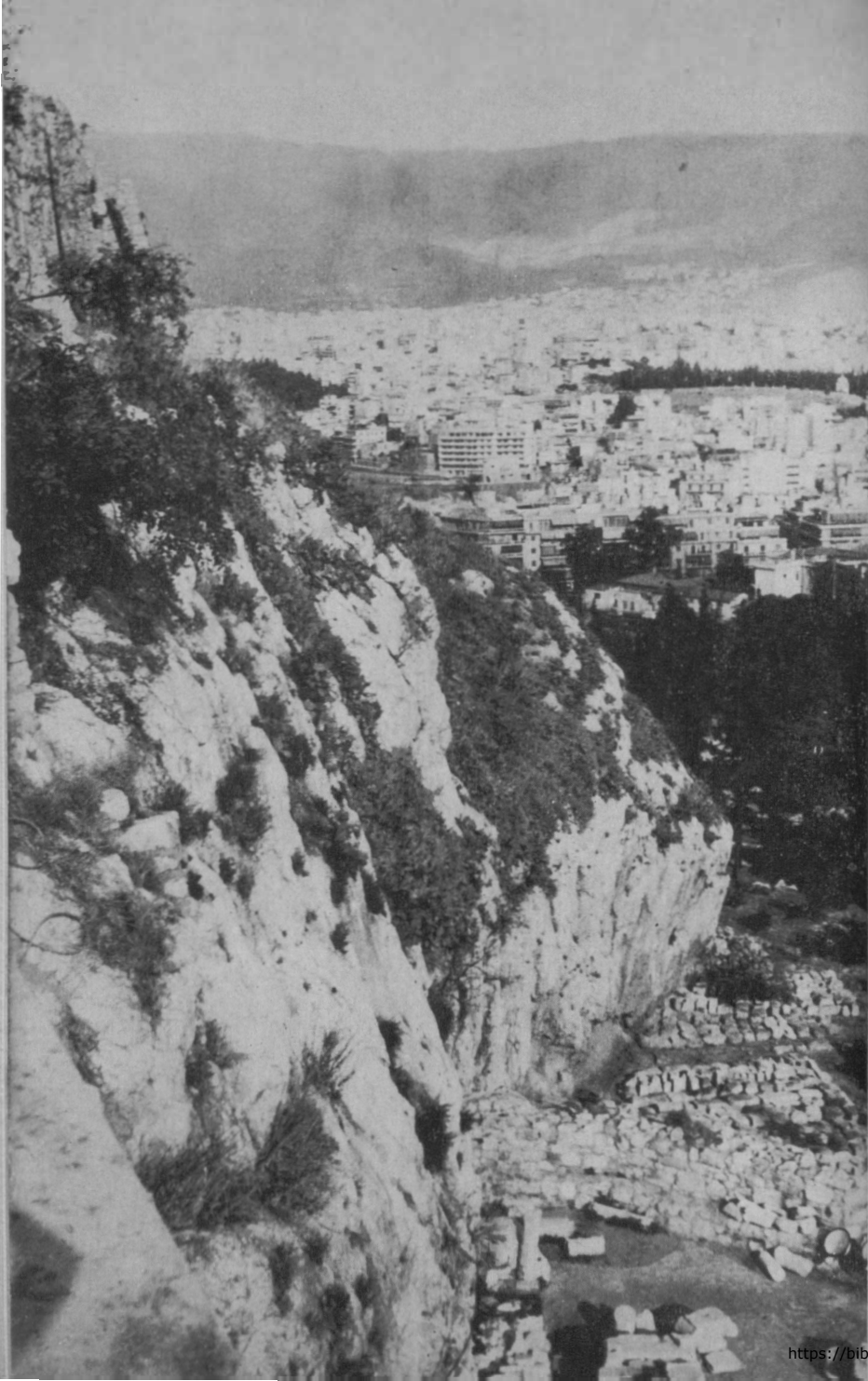
Prima noapte ; sîntem în cincisprezece, la începutul lui aprilie ;

noaptea a doua, în mai ;

noaptea a treia, în iunie ;

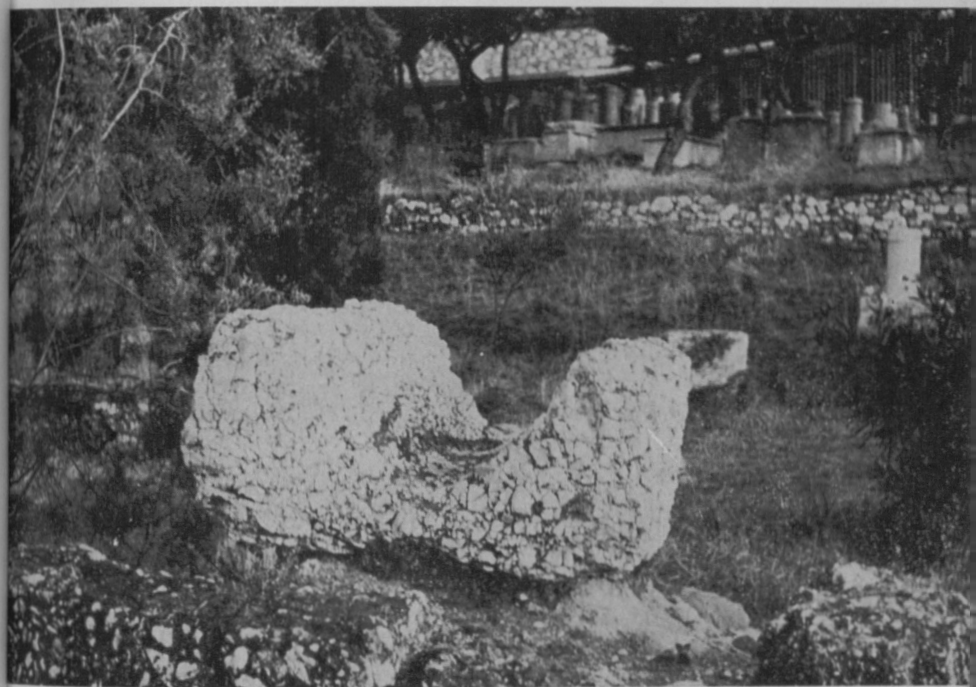
noaptea a patra, în iulie.





De pe stînca ACROPOLEI: în țesutul urban, dincolo
 de Poarta lui Hadrianus, o pauză vastă, —
 ◀ terasa pe care se înălța colonada gigantică
 de la OLYMPIEION.

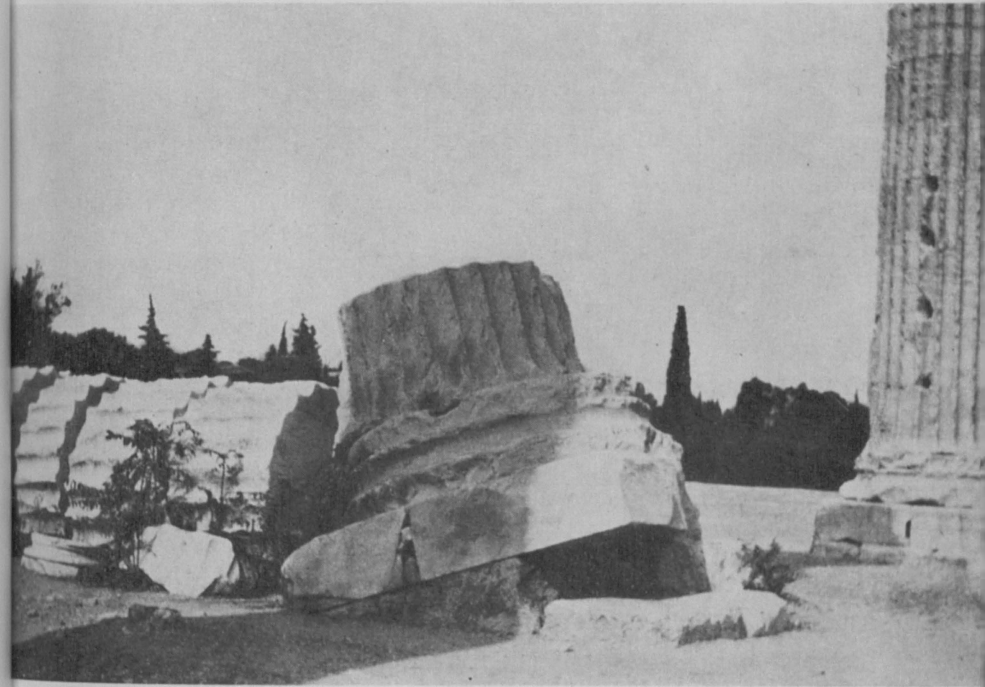
Ruine în AGORA



ERECHEIONUL, capodopera triumfând svelt asupra disparității, pășind surizător peste denivelări și contradicții, pentru a preface în grație oricare servitute.



Resturi din pădurea de coloane a OLYMPIEIONULUI: cele mai înalte din câte a construit vreodată Atena. Capiteluri extinse pe trei metri, — supralicitare epigonă a cantității? Nu aceasta era ambiția lui Hadrianus, sub care s-a încheiat construcția. Însă în plin clasicism, pe vremea lui Pericles, atare dimensiuni ar fi apărut ca o culpabilă trufie.



ACROPOLE, un înfeles total.





PROPYLEELE: arhitectură simbolic neîncheiată. cum neîncheiat, mereu reînceput, trebuie să fie și urcușul de ele străjuit, spre lumea marilor valori ale culturii.



Aici, atenție:

noaptea a cincea și a șasea, în august — luna are pleniluniu dublu, precum sînii Afroditei; vă urez să vă poarte noroc. Datele exacte le veți găsi fiecare în calendarul dumneavoastră; întîlnirea la 10 p.m. la Propylee. Noapte bună.

Stratis

Sîmbătă

Dar nu e nevoie să fie doar șapte personaje pe Acropole, pot fi multe, infinit de multe. Nici nu e nevoie să fie aceleași, în toate cele șase seri. Dramatis persona este Acropolis; ceilalți sînt marionetele ei; oricare marionete — mișcate de sfori.

Să-mi amintesc cînd soarta s-o arăta mai milostivă, să-mi amintesc de viața mea imaginativă actuală. Roasă cu totul pe dinăuntru, iar amintirile vin și se încolăcesc în jurul trunchiului ei, ca iedera — la răstimpuri, o altă iederă respiră aerul. La răstimpuri simt că mă stăpînește alt suflet . . .

Duminica Floriilor, seara

(...) La Asteri, în bordeiul întunecos și jos, o femeie în vîrstă, ca o călugăriță, în fața plitei. Flacăra vie abia de-i lumina fața. Am încercat să-i vorbesc; era închisă și uscată.

Începea să se întunece cînd am coborît. Salomi respiră adînc. Rise: — Aerul acesta are mai multă legătură cu trupul meu decît scorpia aceea.

— Și aerul și scorpia, i-am răspuns. De aceea ai nevoie de curaj în patrie. Altul era curajul pe care ți-l cerea străinătatea.

Mă privi ca și cum ar fi vrut să-mi spună ceva; pentru prima oară îi vedea chipul atît de aproape. Se răzgîndi și vorbi de altceva.

— Știți, uneori am impresia că trebuie să vă fac respirație artificială; alteleori, că sînteți mult mai aproape de pămînt și de arbori decît mine. Acasă, pe cînd vorbeam cu ceilalți, vă observam mîinile. Astea nu sînt mîini de om care gîndește, sînt mîini de meșteșugar. . .

Era încălzită de umblet, absorbită de gîndul ei: — . . . iar Lala care ședea în fața dumneavoastră; nemișcată ca o statuie . . . sărmana Lala . . .

Am privit-o surprins:

— Dacă ar fi fost bărbat aș fi adorat-o; are atîta bucurie pe trup; bucurie pîrguită. Zori și amiază la un loc; poți să-ți imaginezi așa ceva? (. . .)

- Se opri ; i-am luat mîna. O lăasă. Ochii ei se apropiară de mine :
- Să mai rămînem încă așa, îmi zise, poate că nu m-am copt pentru tine. Și-apoi, cînd porneam din nou :
- Da, e o vorbă mare curajul trupesc, Stratis.
- Ne-am întors fără să mai scoatem un cuvînt (. . .)
- Stratis ajunse gîfîind la Zappeion în capătul pieței celei mari ; ceilalți se și adunaseră și porneau spre Acropole. În clipa cînd îi întindea mîna Salomei luminile se stinseră dintr-o dată. Luna căzu ca un prostovol de oțel vînat și-i cuprinse pe toți : trei perechi împietrită cu gura căscată ; doi negustori care se tocneau căzura de acord ; ochii Lalei lunecară pe cer și deveniră fosforescenți ; violoncelul de pe podium își înghiți gîtul (. . .)
- În capul scărilor se împrăștiară. Salomi o luă spre Erechteion, ceilalți spre templul Victoriei. Stratis rămase nehotărît ; o porni după Salomi.
- Jos, spre nord, căsuțele adunate la poalele stîncii, ca o turmă de broaște țestoase cubice, negre ca pana corbului sau argintii. Salomi privea Cariatidele :
- Ce-or fi fetele astea, femei sau coloane ? întrebă. Piciorul întins arată că ridică o greutate, celălalt ? . . .
- Curios e, spuse Stratis, că după pieptul lor bagi de seamă ce povară poartă.
- E adevărat ; așa mi-a părut cîndva și Lala . . .
- Tăcu ; apoi după o clipă :
- Ciudat cum s-au stins luminile jos, la Zappeion.
- Am crezut că avea să cadă asupra voastră mîna care dezgolește, îi spuse Stratis, acumă nu-i același lucru.
- Dar trebuie să fie același lucru, răspunse ea.
- Stratis o luă de mînă.
- Azi dimineață, îi zise, azi dimineață, pe strada Ermoû, am văzut o fetiță, avea-n-avea zece ani, care-i striga alteia, ce fugea după ea : « Hai, gorgonă scurtă-n picioare » — așa aș vrea să vă spun (. . .)
- . . . azi am chef să ascult versuri ; spune-ne ceva de-ale tale.
- Dar eu nu scriu versuri, zise Stratis speriat.
- Ba da, spune-ne, strigară cu toții, în afară de Sfînx.
- Acum comentez *Odiseea*.
- Spune dintr-astea.
- Dar comentariile nu sînt poezii.
- Dintr-astea ! dintr-astea ! strigară cu toții, în afară de Sfînx
- Ascultați-o pe asta, zise Stratis ca să scape de gura lor, care comentează locul în care Homer numește insula lui Calypso buric al mării.
- Credeam că Homer are gust mai bun, spuse Sfînxul.

- « Néso en amphirýte, óthi t'omphalós . . . »¹ șopti Stratis.
- A l omphalòs ; asta-i altceva, spuse Sfînxul, acră.
- Oricum, zise Stratis, acesta este comentariul meu ; vă repet că e vorba de notații cu totul personale :

*Ostrovul dulce, — ostrovul mic
cu dubla-i plajă steie
ca subsuoara de femele
și precum un buric.*

*Calypso-n orice dimineață
purtîndu-și trupul, vie,
precum e vrabia de zglobie
pe ramura din față.*

*Și într-al mărilor buric
totul e-al tău ca-n vise,
iar tu, multîscusite-Ulise,
fi ceri tutun un pic.*

- Se lăsă o tăcere de gheață.
- Sfînxul ghețarilor, șopti Nikolas.
- V-am prevenit, spuse Stratis ușurat.
- Kalliklîs murmură :
- Hm ! toate bune și frumoase, Stratis, însă o strici la sfîrșit. Nu puteai oare să pui ceva de genul, să zicem, fumul șerpuitor ?
- Corect, zise Stratis, dar mă supără obiceiul cu încoronarea finală a opusului (. . .)
- De ce comentezi *Odissea* ? spuse Nondas serios. Ai reuși mai bine dacă ai lua vreun alexandrin, de pildă, așa cum face Kavafis. Sîntem mai înrudiți, noi decadenții, cu epocile de decadență.
- Nu l-am studiat prea mult pe Kavafis, răspunse Stratis, și nici nu mi-am limpezit ideile cu privire la epocile de decadență. Poate că l-am ales pe Homer fiindcă nici nu-i trece prin minte să-mi amintească de Atena. Atena mă face stîngaci. Pe urmă, mă gîndesc uneori că poemele lui sînt poeme în exil.
- Refugiații primitivi, spuse Kalliklîs.
- Nici asta nu știu ; cine sînt primitivii ?
- Dar dacă nu știi lucrurile astea elementare, de ce te apuci să scrii ? zise Sfînxul.

¹ *Odissea*, I, 50 — (n. tr)

— Ca să învăț, răspunse Stratis.

— Doamne, și crezi că or să te învețe ceva poezelele astea?

Poezie înseamnă o înălțare, o proiectare, un lirism ardent.

— Lirismul, observă încet Nikolas, e dezvoltarea unei interjecții:

Aman . . . Aman . . . Amanea (. . .)

— Îmi plac imaginile tale, îi spuse Lala.

— E ușor să faci imagini . . . , zise Stratis și o luă de-a dreptul către Salomi.

— Ce vrei să faci? Nimeni n-are să te înțeleagă; nu ți-e milă de tine?

— Beleaua este ritmul, îi spuse Stratis, ca și cum ar fi continuat răspunsul dat Lalei, n-am găsit încă ritmul. Poate pentru că — încep să pricep mai bine de când am fost la Asteri — pentru că emoția mea este și a lor.

— A lor? a cui?

Stratis răspunse gîfîind:

— Era în iulie pe la două după amiaza; căldura ardea, picioarele se lipeau de asfalt, hainele de trup, trupul de sufletul care se evaporă. Leșisem după țigări. Chioșcul era acoperit de sus pînă jos de afișe îngălbenite ce făceau reclamă goliciunilor din orice țară apuseană. Bărbații rătăceau cu fețele unse cu mercur și cu lac negru, femeile cu brațele goale din umăr pînă la unghii, însemnate de sîrguincioasele gîze ale patului. Ce-mi veni atunci să mă întreb ce îi lega într-olaltă pe bărbații aceștia, pe femeile acestea și locul acesta. De atunci au început și chinurile mele. Am bătut străzile, crîșmele, tramvaiele, teatrele de mahala, grădinile de cinematograf, karaghiozul, cafenelele unde-ți petreci o noapte insuportabilă cu un cornet de semințe . . . pe unde n-am umblat ca să-i aflui! Mă agățam de o privire, de un gest al mîinii, rătăceam prin om și ieșeam la suprafață istovit de parcă aș fi călătorit printr-un arbore. Ucideam fantomele pe care le nășteam de îndată ce unul din cele cinci simțuri călca pe alături. Încercam asupra omului operația de raportare la dimensiunea sa naturală. Cei mai mulți se micșorau, se micșorau și în cele din urmă îmi scăpau printre degete ca țințarii. Alții nu-și pierdeau nici o linie din volumul lor, numai că. . .

Își trase sufletul. Salomi închisese ochii. Lumina lunii îi ninsese obrazul. Se simți cu totul pierdut. Ea, ca în vis, continuă:

— . . . numai că atunci s-a ivit gorgona scurtă-n picioare.

Se aplecă pe neașteptate, își căută poșeta și o deschise:

— Mîine după amiază n-are să fie nimeni acasă la mine. Ia cheia, așteaptă-mă, am să vin. Cred că o să ne facă bine.

Pronunță fraza clar, liniștit ca o infirmieră, și-l mîngîie pe umăr. Atunci se auzi primul fluierat al paznicilor.

Noaptea a doua

Salomi intră fără zgomot ; avea garoafe în mină :

— Pentru tine ; sper să nu te fi plictisit.

Stratis puse florile pe taburetul de lângă singurul fotoliu din cameră ; un fotoliu îmbrăcat în catifea galbenă. Îi trebui o clipă ca să-și dea seama că sosise femeia pe care o aștepta. Nici nu se gândise că ar fi trebuit să-i aducă el niște flori.

— De ce ai ieșit ? o întrebă.

— Voiam să mă aștepți tu ; să intru în casă și să-mi găsesc stăpînul.

O ceață ușoară îi acoperi gîtul. Stratis se așeză în fotoliu.

— Am obosit să aștept, îi spuse.

Din două mișcări lepădă tot ce purta. Trupul ei avea mlădierile lebedei, peste tot. Numai cele două piersici păreau pietre de praștie. Pîntecele aluneca pe nesimțite și se pierdea în arama tulbure a tufișului. Semnul unei cicatrice se vedea ceva mai jos de mijloc.

Veni în fața lui.

Ochii lui porniră de la linia vînată și lunecară pe adîncături și rotunjimi.

— Îți plac ?

Privirea lui îi făcuse înconjurul și se oprise din nou la linia vînată. Nu se întrebese dacă îi place. Tot ce-i plutea în minte era gîndul că trebuia să treacă prin această zbatere de valuri și să iasă iarăși la suprafață.

— Știi bine, îi zise dus pe gînduri.

Cicatricea Salomei se întinse dedesubtul pleoapelor sale închise și se preschimbă în pista albă a unui stadion. Fugea fără încetare. Apoi ceva se opri în el ; nu era voluptatea. Își simți trupul asudat și răsuflarea ei pe tîmplă. Văzu ochii ei privind pe sub ai lui. Se făcu din nou ca la început. (. . .)

— (. . .) Mă gîndesc uneori să fac o carte din toate cărțile pe care le-am citit. Le-aș rupe foile, le-aș tăia bucățele cu foarfeca, le-aș arunca într-un coș, le-aș amesteca bine și apoi le-aș scoate una cîte una și le-aș copia.

— Numai că tu vei lipsi din cartea ta, îi spuse Stratis.

— Cum să lipsesc ? cînd eu voi juca, pentru sărmanele bucățele, rolul soartei celei oarbe. Dar, chiar dacă am să lipsesc, cu atît mai bine ; am să fiu într-altă parte și am să fac dragoste ; și cînd fac dragoste, sînt în dragoste și nu în cărți.

Ochii ei priveau tavanul. Glasul ei părea că pășește încet și copiază imaginile care treceau pe acolo, pe sus.

Stratis era dus, departe.

— Iar eu unde am să fiu ? întrebă dintr-un vechi obicei.

- Tu ești opusul. Să zicem că faci dragoste cu Lala . . .
- Dece cu Lala?
- Pentru că ar putea să-ți dea mult mai mult decât mine . . .

Stratis mîngîie sînul tare; ea îi dădu mîna deoparte:

- . . . Deci dacă ai face dragoste cu Lala, tot în cartea mea ai fi. Iar de vei izbuti s-o scrii, te vei fi străduit atît de mult să o umpli cu tine însuți, încît tot ceilalți vor fi plecat și vei rămîne singur. În cele din urmă ai să ajungi bucăți-bucățele, care vor pluti în cartea mea, și drept va fi să fii pedepsit astfel. (. . .)

- Cui te-am luat? Întrebă încet fără să întoarcă capul.

— Nimănui. Ești prima femeie de cînd m-am întors; prima grecoaică.

- Prima. . . și cînd te gîndești că încă nu mi-ai spus că sînt frumoasă. (. . .)

(. . .) Memoria lui Stratis dădu deodată peste un flăcău rănit pe care-l văzuse, cînd era mic, în sat la el, cum îl duceau, plin de sînge: « Poate și asta era aici, tot timpul. . . » Un val de ritm îi strînsese sufletul: « Ciudat, pentru prima oară muzica, după atîta timp . . . » Simți cum primăvara îl trăgea afară, irezistibil. (. . .)

Flăcăul rănit era primul la aruncatul prostovolului; picioarele lui alergînd pe ape, erau o filfîire de aripi de sticlă; cercul năvodului, desfășurat pe neașteptate, îi ducea parcă și brațele departe; întunecată îmbrățișare în care peștii sclipeau, atît de noi. Privi peretele odăiței; din loc în loc se scorojea; se văzu închis într-un mormînt. Îi zise aproape brusc:

- Îmbracă-te, vreau să ieșim.

Supusă, se aplecă să-și adune veștmintele împrăștiate pe podea, furoul alb, fusta mov. Le atinse și se întinse în fața lui. Aduse palmele în sus, dealungul coastelor și-i oferî sîinii:

- Și ei, pe ei nu-i mai vrei? Eu le zic pui de lup.

— Așa mă uitam la un măr pe care l-am furat în copilărie, îi spuse el.

Ea lăsă mîinile să-i cadă.

- Poate că nu-ți plac. . .

— Știi, cînd te-am cunoscut, mi-ai amintit de Nijinski; așa-ți spuneam în sinea mea.

Îl sărută; abia acum îi cunoștea buzele. Mîinile ei îl cuprindeau întreg ca valul de amiază; apoi îl lăsară să se cufunde în pîntecul cald al mării, adînc, pînă în străfund, acolo unde înălbea vedenia mototolită a unei fete înlăcrimate între alge.

- Gonește-i pe toți, mugi răgușit și i se dădu.

Mult mai tîrziu Stratis o întrebă:

- Așa de mult îți place Lala?

— Nu vreau să mă ascund de tine, îi răspunse. Ceea ce nu înseamnă că îți cer același lucru. Am fost odată îndrăgostită; nu merita. Apoi m-am măritat; cumplită pustietate. Atunci am cunoscut o femeie, era îndrăcită; încetul cu încetul m-a dăscălit; pînă la urmă nu-mi era neplăcut; era cel puțin o scăpare de singurătate...

Rămase pe gînduri:

— ... poate că m-a făcut mai femeie decît trebuie... acum vreau să fiu a ta...

Stratis dădu să spună ceva; ea îi astupă gura cu mîna:

— ... a ta pe cît îmi stă în putință; și cît îmi stă în putință, nu știu; ar trebui poate să încerc. Mi se pare însă că dacă va fi să fim despărțiți pentru mai mult timp, s-ar putea să mă întorc la asta

Stratis

Vineri. Aprilie

Din vinerea aceea, la ea acasă, dispărută. De două săptămîni sînt rătăcit, ca atunci, în Anglia, în pădurea întunecoasă ce mirosea a pivniță; rădăcini dese sugînd mucigai. Camera mea era iluminată cu gaz; la lumina aceea palidă am citit, cînd m-am întors, într-un ziar mototolit « A sunny day we shall go... » Singurătate, s-o tai cu cuțitul, ca ceața.

Cuvîntul de ordine al Salomei: « puii de lup », « leul », « săgetătorul », « Antares ». Dragostea cu trupul ei ar putea fi o palestră pe un cer plin de constelații.

De astăzi luna trebuie să fi început să crească; clepsidra mea.

Vineri

la te uită cum gesturile noastre, mișcările, faptele, împietresc într-o clipă de îndată ce intră în trecut, ca și cum s-ar cufunda într-un aer « lichefiat ». Și toate cele rămîn statornice și nemișcate în veac de veac; nimic nu le mai poate schimba poziția, cea definitivă. Cu fiecare clipă naștem statui. Asta m-a izbit ca o vedenie neașteptată; poți să înnebunești dacă insiști.

Sîmbătă

Scriu ca și cum cineva mi-ar deschide vinele. Scriu ca să amîn o măr-turisire; ca o suspendare de pedeapsă...

Luni

Lucrurile (cele neînsuflețite) intră *din proprie voință* în viața mea conști-ență.

Miercuri

Poimîine. Poimîine seară. Ce va făta luna borțoasă?

Salomi, nimic.

Am luat în mână Pascal ; cartea s-a deschis la *Memorial* :

« De pe la zece și jumătate pînă pe la douăsprezece jumătate noaptea
FOC »

Cuvîntul, scris în mijlocul paginii cu majuscule ; ca un ordin dat unui pluton de execuție.

(. . .) O luă spre Muzeu și dădu de Lala. În picioare, cu capul sus, puțin aplecată pe spate, ai fi zis că respiră lumina :

— Te căutam ; vreau să-ți spun ceva. M-am gîndit că Salomi trebuie să apară din clipă în clipă, iar altădată poate că n-am să mai pot.

— Salomi n-are să vie, o știam dinainte, se grăbi să spună Stratis ; minciuna lui îl supăra.

Mijlocul ei era necrezut de subțire, brațele ei aveau o lucire satornică ; coșitele ei grele îi încingeau cu străfulgerări aurite fruntea, ce se termina lîngă șaua nasului cu orbitele adînci : « ciudat, ochii ei nu sînt astăzi încețoșați, și nici trupul ; cum de e așa în fundul ăsta de mare ? » se întrebă. Lala urmă concentrîndu-se asupra cuvintelor pe care le rostea : — Ieri noapte am visat că eram o casă întunecată. Asta-i tot. Am crezut că ți-ar fi de folos. (. . .)

Atunci se auzi al doilea fluierat și apăru Salomi.

— Am întîrziat ; unde-s ceilalți ?

Părul îi era în neorînduială, avea răsufierea tăiată. Stratis i-o arătă pe Lala care mergea spre templul Victoriei :

— Fugi să-i ajungi din urmă. Ai pierdut povestea lui Kalliklîs despre Lîna de Aur . . .

— N-a fost posibil altfel ; din fericire am apucat să vin . . .

— Lîna de Aur, spunea Kalliklîs, este simbolul amorului veșnic ; cu toții îl căutam, însă nu știm . . .

Salomi îl întrerupse ; nicicînd nu fusese mai umilă :

— Te rog ; am întîrziat doar pentru tine, am venit doar pentru tine.

Stratis răspunse cu aceeași voce impersonală :

— Am așteptat atîta în viață, încît am învățat semnele așteptării zadarnice : fată fără pălărie de vei vedea, dînd colțul în dreptul Muzeului, tramvaiul va fi plin și n-are să oprească ; taxi de vei vedea, al cărui număr se termină cu patru, n-ai să-l găsești pe tutungiu la chioșc ; iar de vei vedea un om nebărbierit cu buze țuguiate fără să i se audă fluieratul, pe cine aștepti, degeaba-l aștepti.

Salomi încercă să-i cînte în strună :

— Și l-ai văzut pe cel nebărbierit cu buzele țuguiate ?

— Sigur că l-am văzut, zise Stratis, știi foarte bine că nu era domnul Foustos sau Fouskos.¹

Rămase o clipă ca fulgerată, apoi, se agăță de mîna lui. Vorbea spasmodic :
— Ascultă-mă ; e adevărat că m-am culcat cu el ; acum am plecat de acolo. Trebuia, trebuia să mă pun la încercare. M-am chinuit tare de tot luna asta. Acum știu ; poți să mă iei pe pietrele astea, poți să mă omori, numai încetează cu uscăciunea asta neomenească.

Ardea. Sînii ei liberi sub rochie aveau o zbatere de fructe între frunze. Îi simți trupul topit în lumina lunii, întins pe lespezile de marmoră, pe culmea muntelui, și-l respiră. Dădu să se plece asupra-i ; paznicii își încrucșară fluieratul din toate părțile. Ochii i se opriră asupra ultimului nasture al rochiei ei, descheiat. Simți că un idiot îl lovea în cap cu un toiag de fier.

— Mi se pare că s-a închis prăvălia, îi spuse și o luă spre ceilalți.

Se regăsiră cu toții la Propylee. Sfinxul o privi fără surpriză :

— A, ai venit ; cum ți s-au părut tablourile lui Foustos ; ai văzut ce bine îi ies nudurile ?

Salomi rosti cu violență :

— Hai Marigò, hai Lala. Trebuie să iau un taxi.

Ceva mai jos găsiră și taxiul. Lala le urmă ultima. Prin mintea tulbure a lui Stratis trecu icoana lui Isaac pornind spre jertfă.

Noaptea a treia

(...) O sămîntă ce revine în locul de baștină, este o sămîntă care vine să rodească ; un grec ce se întoarce în patrie, este un om care vine să blesteme. Elladă, te-am ținut asupra-mi, în carnea mea ; m-ai demonizat. Și pe tovarășii ce credeau împreună cu mine în rădăcini și-n întoarcere, îi văd schimbîndu-se pe zi ce trece, aș zice chimic. Unul a desnădăjduit repede ; a plecat din nou și va pleca toată viața. Altul distrează cucoanele cu fraze pe care le ura ; ieri a ajuns ministru. Celălalt spune că este falsa fiică a lui Erechtheus, o copie în lut a unei existențe vii care a rămas în străinătate. Și cîți alții. Iar cel de colo, după ce s-a înconjurat cu primul grad, a simțit că-i mai trebuie unul pentru simțămintele ce rătăceau pe-afară ; și încă unul, și încă unul. Atîtea, încît inima nu i se mai aude ; dac-o tai, seamănă cu o ceapă.

Sîntem echipajul unei bărci care plutește cu pînzele umflate, de atîția ani. Ne e foame. Unii își pierd mințile, alții se omoară, alții se întorc la starea de scoică înfiptă în carenă. Cîte unul se urcă uneori pe catarg și ni se pare că povestește strigînd de țărături frumoase, de necunoscute frînturi de lume. Le vedem, iar el coboară din nou printre noi și e singurul

¹ Joc de cuvinte intraductibil. « Fouskos » evocă subst. feminin « fouska » = bășică (n. tr.)

care ne adevărește că nu există nimic altceva decât stîncă, marmoră și apă sărată. Atunci îl aruncăm furioși în mare.

Am dărimat atîtea și-atîtea ; putem acum să ne numărăm : ruine.

Noapte bună.

Aici se terminară țigările lui Stratis. Reciti cele scrise ; ridică din umeri și notă la sfîrșit :

« Cam asta, dragă Salomi, și cortina — CORTINA »

Luă un plic, băgă totul înăuntru, îl lipi, scrise adresa, bău un pahar cu apă, închise fereastra, se culcă din nou și atinse lumina.

Stratis

Marți

După amiază a venit la mine Ghiorghis, vâtaful nostru de altădată, de la vie. De treisprezece ani nu-l mai văzusem. Țineam însă minte întotdeauna cum ieșea să ne întîmpine, boierește ; șalvarii vineții, jiletca cusută cu fir, basmaua galbenă înnodată în jurul capului. Îmbrăcat nemțește, mi se păru un om dus în alai de carnaval, în bătaie de joc. I-am adus cafea, i-am dat o țigare și foc.

— Cum merge, Ghiorghis ?

Privi în juru-i pereții ; oftă și după ce trase adînc din țigare, îmi răspunse :

— Mare trudă-i surghiunul, kir Stratis. Ne luptăm. Să fi fost copilul bine, nu era mare lucru. Dar vezi, lovitura aceea de baionetă ; nu i s-a închis încă rana de la cap. Acuma începe să strige și ziua, fără pricină. Și-i și Rigò de față. Și-i amintește de rușinea ce a pățit-o. Și nu e bine ; am să-mi pierd și fata.

Pe fiica lui Rigò, a siluit-o un pluton întreg în fața familiei ; de atunci fiul delirează zi și noapte. Ochii lui Ghiorghis se umeziseră. Am vorbit cîțva timp de leacul copilului. Apoi l-am întrebat :

— Ai scăpat ceva ?

— Ce mai întrebi, kir Stratis ? Ce eram noi ? La cele ce ai pierdut domnia ta să te gîndești.

— Sus inima, Ghiorghis, o s-o scoatem la capăt.

— Asta zic și eu : chiar dacă am pierdut inelele, tot e bine că ne-au rămas degetele. Firește că o s-o scoatem la capăt, atîta amar de lume. Copiii noștri, să fie sănătoși, or să vadă și zile mai bune ; numai noi avem să murim așa.

Își privi hainele nemțești de parcă erau un giulgiu. Mustața lui frumoasă îmi păru o cîrpă. Mă gîndeam cum era pe atunci : înalt, voinic, cu atîta autoritate asupra celorlalți. Își scoase tabachera și începu s-o mîngie. O tabacheră veche, neagră și lucioasă.

— Uite, asta-i tot ce am scăpat, zise zîmbind.

Am vrut să-i dau o țigare.

— Lasă-mă să-mi răsucesc una ; m-am deprins.

Scoase tutun și începu să-l așeze în foiță.

— Vezi, spuse ca și cum ar fi vorbit singur, glia-i săracă pe aici, și lumea hămesită. Ce să facă și ei? Li se pare că-ntr-adins am venit, să le luăm pîinea de la gură.

M-am uitat la degetele lui groase răsucind țigarea. Un alai de gesturi scufundate trecu prin față-mi : mîini care întindeau struguri, care trăgeau de funii, care visleau ; degete jucînd pe găurelele unui cimpoi sau clătindu-se la izvorul nostru ; apoi crivățul bătînd în geamuri, rîsete răcoroase sub frunzare, peștera Sînt-Ion.

— Și ce s-a ales de Maica Domnului? l-am întrebat.

— Ce să s-aleagă? Or fi tăiat-o ori o fi plecat în surghiun.

Era ca și cum mi-ar fi adus ciotul unui copac iubit, cu crengile retezate cu fierăstrăul, bun doar de pus pe foc.

Sîmbătă, 2 p.m.

« Rămînem pe loc așteptînd ordine ».

Dimineața, înainte de a deschide ochii :

Deodată toate mașinile m-au luat la ochi, iar eu am cotit-o în grabă pe o ulicioară. Le auzeam urlînd în urma mea, de parcă ar fi ținut sfat cum să mă găsească. M-am băgat în cadrul unei porți și am început să mă uit la oamenii care treceau. Orice mișcare pe care o făceau împietrea în urmă-le. În cele din urmă strada s-a umplut de stînci și bolovani de toate formele ; erau atîția încît atunci cînd m-am hotărît să ies din ascunzătoare, abia de am izbutit să trec. Am intrat într-un anticariat. Un om gîrbovit cu ochelari, ședea pe un scaun jos fumînd cu o mînă, iar cu alta jucîndu-se cu niște mătânii de chihlimbar. N-a dat semne că m-a observat, părea fericit. Dugheana în semiîntuneric ; cărțile în stive ajungeau pînă la tavan și păreau să-l susțină. Coloanele acestea triste aveau un asemenea aranjament încît aminteau de un templu antic. Alte cărți zăceau împrăștiat pe jos. « Timpanele », am rostit și am cules una. Era foarte zdrențuită. Am deschis-o la întîmplare și am citit :

CAPITOLUL AL TREILEA DANSUL CELOR ȘAPTE VĂLURI

Salomeea ridică mîna și se uită la ceas. Mîna îi căzu jos, în dreptul plăcilor.

Nimic altceva. Cu o spaimă care creștea din ce în ce am răsfoit cartea ; toate paginile erau albe. Am frunzărit-o din nou ; albeața hîrtiei mă ame-

tez. Atunci am zărit ca prin ceață pe omul cel fericit ridicînd capul spre mine și spunîndu-mi :

« Greșiți, domnule, aceasta nu e o carte ; e *clepsidră* ».

Seara

Mesaj de la Salomi : « *Cortina*. De acord. Dar mîine la 5 am să te aștept în Piața Eleftherias, în spatele cortinei. Dacă ai ceva mai bun de făcut, nu-i nimic. Nu-i nevoie nici să mă anunți. De altfel n-am să fiu acasă ». (. . .)

— O iubești pe Ellada ta.

— Nu știu, i-am răspuns, dacă e iubire sau o sfadă cu mîndria mea.

— Mîndria, spuse ea, asta-i primejdia cea mare, dacă. . .

Lăsa fraza la mijloc, privind încețoșat. Am adăugat :

— Pe urmă, care e locul în care există trupul nostru ? Toate celelalte ne alungă. . .

Ochii ei se înviorară, însă nu vorbi. Am luat-o spre Theseion. Cînd suiam în peristil, niște străini blonzi se năpustiră buluc spre mașinăria unui fotograf ambulant, ca un roi de muște pe o prăjitură. Praful înfigea în ochi cîrlige și usca buzele. Simțeam cum urîtul închide încet și sigur toate căile de trecere.

— La mine am fi mai adăpostiți, spuse abia îndrăznind.

Am chemat o trăsură. Acasă la ea, mărturisirile clădind un labirint ; de neîndurat. Apoi :

— Trupurile știu să se înțeleagă mai bine, zise.

N-am rezistat. Ea incredibil de adîncă, c-o patimă încăpățînată, peste tot. Pe urmă cuvintele înfiorătoare și totul era consumat. M-am despărțit de o nălucă și setea mi-a rămas întreagă.

Miercuri

Și într-o bună dimineată nenorocirea se strecoară în așternutul nostru și ne îmbrățișează lipindu-se de carnea noastră. Astăzi în zori.

Înainte de a se lumina de ziuă am ieșit pe străzi ; m-au condus la casa ei ; era fatal. M-am oprit în fața ușii pradă unei irezistibile tentații să deschid. Spaima m-a ținut nemișcat multă vreme. Casa era bîntuită, eram singur. În literele reclamelor, în prăvăliile încuiate, în porțile mute începuseră să și circule fantome, una din ele împodobită cu cununa unui mai ofilit. Cînd degetele mele au atins cheia, mi-am luat inima în dinți. Cuburi goale și inutile. În odaia absenței, culcușul încă învălmășit, cu vâlurelele înghețate ale somnului. În camera de alături, dulapul. Imaginea mea în oglindă m-a scos din sărite. L-am deschis. Rochiile ei agățate ; trecute forme neînsuflețite. Am încercat să le ating ; un trup de aer a dat să le umple ; aroma ei m-a izbit. Am lăsat ochii în jos și am văzut sandalele

cu șireturile dezlegate. M-am gândit la picioarele ce plecaseră și atunci am simțit în gîtlej coșmarul că toate acestea sînt goale și că pentru mine nu mai e nimic în lume să le umple.

Am întrezărit sfîrșitul, moarte deplină. Lucrul acesta odios . . .

Stratis

Duminică, iunie

A trecut o săptămînă. Nu-mi iese din minte soarele acela.

După noaptea aceea de necrezut am văzut zorii zilei de sîmbătă cînd mă întorceam de la Kifisiă. Pe înserat am bătut la ușa ei. Era îmbrăcată și gătită, în casă întuneric.

— La asta nu mă așteptam, îmi spuse.

— Nici eu nu mă așteptam.

— Trebuie să vină niște prieteni, trebuie să pice.

— N-ai să le deschizi ; i-ai văzut destul.

— Nu azi ; nu azi. Te rog. Mîine am să fac ce vrei tu.

Cheia era în ușa ; am încuiat de două ori și am azvîrlit-o sub un cufăr.

S-a înfuriat. Ne-am luptat.

Un hățiș de zbateri și suspine toată noaptea.

În zori, o mare liniște.

Și apoi pe neașteptate, ca un fruct ce cade și lovește pămîntul într-o grădină pustie, am trecut pragul. (. . .)

Marți, noaptea tîrziu

Ne-am dus încă odată pe Acropole. Astă seară. Luna rotundă arunca o lumină diluată, lesnicioasă. Stîncă plutea nespus de ușoară, iar noi pășeam pe coverta mării galere cu toate pînzele sus.

Ne-am oprit lîngă templul Victoriei. Am apucat-o de mijloc. Am simțit că setea nu ne mai despărțea.

— Salomi, pentru prima oară am simțit lîngă mine un om. . . un om din rasa mea.

S-a uitat la mine. Pe obrazul ei, expresia aceea pe care o îndrăgisem atunci cînd ne întorceam de la Asteri. Imi păru rău că o scălda lumina lunii.

— Știi, nu mă cheamă Salomi, mă cheamă Bilio.

Un alai de mitologii trecu prin față-mi și se pierdu ; o turmă de aripi.

— Și asta are și mai multă însemnătate, urmă, n-o să ne mai despărțim. (. . .)

— Acum, i-am spus, despărțirea nu mai înseamnă nimic.

— Cu atît mai bine. . . Știi, n-am să trăiesc prea mult. (. . .)

— A ! să trăim amîndoi la soare, i-am zis.

— Da, la soare, a răspuns. Pentru mine s-a terminat cu Acroplea.

S-a dus și gașca. Doar Lala mai rămîne.

- O ascultam. A mai spus :
- Cine știe, poate că la capătul oricărei patimi există o Lala.
Răsunară fluierăturile.
- Pentru întâia oară vine ceva la timp. Cred că ne-am spus totul.
N-am spus nimic. Ajunsesem sus, la capătul scării de marmură.
- Lasă-mă să plec singură ; aş prefera.
- La revedere, i-am spus.
- La revedere. Nu mă uita.

O luă pe trepte în jos. Cobora trupul ce-l ținusem în brațe toată după amiaza, cu atîta desfătare. Salomi dispăruse, iar eu căutam să fac să se potrivească acel trup cu noul ei-nume. Coborî și mai jos. Mai rămîneau două trepte ; le trecu. Acum lunga scară era cu totul pustie. Am privit-o. Deodată mi s-a părut că marmora înghite toată lumina și se rostogolește împreună cu ea în bezna adîncă. « Cine sînt oare ? » m-am întrebat ca prin vis. Atunci un soare orbitor străfulgeră, ținînd între brațe iubirea aceasta.

Noaptea a cincea

- Tinere, citești, cum văd ; ce citești ?
- *Măgarul de aur*, spuse Stratis.
- Care măgar, întrebă Logomanos, întorcîndu-se iarăși, pe neașteptate, spre Nikolas.
- De aur, zise Nikolas, ca un școlar pe care învățătorul caută să-l prindă ; cel de aur, de la Hypate.
- De Apuleius, completă Stratis, mă distrează cînd e înghesuială în autobuze și în tramvaie.
- A ! De *asino aureo*, spuse Logomanos, stihiiile acelea înspăimîntătoare care-ți beau sîngele. . .

Se uită la Sfinx, de parcă ar fi încercat să-și aducă aminte :

- . . . mi se pare că în august. . . sigur, în august ! . . .
- Ochii Sfinxului erau rugători și speriați.
- . . . cumplit ! cumplit ! . . . cu luna cea plină, de august. . . e aproape ! . . . a și ajuns la jumătate ! . . . « Audax Hecate ! . . . »¹

Privi o clipă cu insistență bustul Lalei ca și cum ar fi socotit de unde să înceapă să-l dezvelească. Figura lui era hieratică și nerușinată ; mugii :

— « Tibi nudato pectore ! »² (. . .)

¹ Citat din *Medeea* de Seneca (n. tr.)

² Ibidem (n. tr.)

—Vino, Knut, vino Circe, vino, micuță Pasifae. . . Veniți, veniți !. . .
Ne cheamă zeul meu !. . . E porunca zeului !. . .

Fără să se mai uite la nimeni, porni cu pas ritual spre camera de alături.
Knut îl urmă cel dintâi. Sfinxul apucă mîna Lalei și o trase după ea. Lala făcu doi pași și se opri cu încăpăținare.

—Te rog, îi spunea Sfinxul, e clipa cea mare, trebuie să vii. . .

Vocea ei implora desnădăjduită:

— . . . trebuie să vii. . . teme-te de lună. . . crește, crește. . . n-ai auzit ? . .

Lala privea împrejur înspăimîntată:

—Stratis, Nikolas, zise, mă grăbesc s-ajung acasă.

Cu un suspin adînc de desperare Sfinxul îi dădu drumul și se duse după ceilalți. Ușa se trînti cu zgomot. Nedeslușit, se auzi clocotul glasilui lui Logomanos și aproape, de îndată, Sfinxul ieși ca un gunoi aruncat. Afară izbucni:

—Lala, zise, astăzi m-ai distrus.

O luă pe stradă în jos, fără să-și ia rămas bun.

Noaptea a șasea

Stratis

Luni

Poimîine plec la Bilio. (. . .)

Miercuri, de Sta. Maria. (În larg)

(.)

Am cu mine *Odiseea*; citesc:

Și de pe trupul lor curgea tot părul
Crescut după unsoarea-afurisită
Ce le-o dăduse Circe vrăjitoarea.
Iar oameni deodată se făcură
Mai tineri și mai mari și mai mîndri
De cum erau nainte. . .¹

Mai tineri și mai mari și mult mai mîndri — după ce trecuseră prin metamorfoza porcului; nu cumva avea dreptate Logomanos cînd tălmăcea mărețele daruri ale Circei? (. . .)

Vineri, seara

Casa noastră are două odăi. Locuim într-una; în cealaltă Bilio a instalat baia și bucătăria. Am o masă și pe ea două cărți: *Odiseea* și pe Makriyannis². De la fereastră se vede marea. Trei insule nelocuite și nimic altceva pînă în zare. Nu e lumină electrică.

¹ *Odiseea*, X, 541—546 (tr. G. Murnu). (n. tr.)

² General din Războiul de Independență al Greciei din 1821, și autor al unor *Memorii* (n. tr.)

Pe cât se pare ni s-au terminat cuvintele. Ne înțelegem cu monosilabe și gesturi de orbi. Mare binecuvântare. (...)

Marți

Dar ieri, după ce i-am povestit istoria maritimă a lui Nikolas, pe chipul ei s-a citit o melancolie pe care nu i-o cunoșteam.

— Așa se naște omul, zise, pentru corăbii ce iau apă, pentru corăbii ce iau foc.

Rise :

— Nu-mi aduc aminte unde am mai citit-o și pe asta ; o fi una din bucățelele cărții mele.

Se ridică și se duse la fereastră. În cămașa de noapte transparentă, trupul ei părea ca în mare. Cu mirare mi-am adus aminte de grădina Lalei, atît de depărtată, atît de în afara lumii de aici. Privea cerul înstelat :

— Lala, ce-o fi cu ea? zise.

Spontan, ca și cum ar fi știut, i-am răspuns :

— La capătul oricărei patimi, poate că există o Lala, ți-aduci aminte cînd mi-o spuneai?

— Ai mai văzut-o de cînd am plecat? întrebă fără să se întoarcă.

— Am fost cu ea și cu Sfînxul pe Acropole.

— Și?

— Da, ai dreptate, la capătul oricărei patimi.

Numai atunci se întoarse și se uită la mine. Ochii ei scoteau flăcări.

— Vreau să trăiesc ! strigă și-mi căzu în brațe.

Mult mai tîrziu, înainte de a adormi, șopti :

— Mîine o să mergem la Stîncă Arsă.

Ne-am dus la Stîncă Arsă azi dimineață. O peșteră deschisă spre mare.

— Aici e singura casă pe care o accept, spuse.

Am înotat. Devenisem un singur sînge.

După amiaza, tîrziu, am pornit să ne întoarcem. Bătea o briză ușoară. Ea se rezema de brațul meu.

— Ți-e greu?

Mergeam înainte ; ea privea marea :

— Sînt oare altceva decît un fulg în voia valurilor? îmi mai zise. (...)

— Într-adevăr, ai trăit foarte singur.

— Nu știu dacă e vorba de singurătate. Poate că asta-mi era soarta. Mi-aduc aminte, eram mic de tot, și m-am trezit deodată în fața unei oglinzi. Priveam imaginea mea : Era eu? Duceam mîna la frunte, la umăr, îmi atingeam mîna. Îmi rosteam numele. Îndoiala mă sufoca. Acela dinăuntru, cine era? Și eu cine eram?

— Ca pisoii cei mici, spuse Bilio. (...)
— Și cât a ținut asta? Întreabă Bilio. (...)
— Întrebai cât a ținut? Mi se pare că aproximativ pînă în vremea cînd ne-am întîlnit în autobuzul acela de la Kifisiă. (...) Atunci am început să ies din tortura aceea, încet-încet, stăruiitor; tîrîndu-mă. Încercam să mă țin de un obiect din lumea exterioară, un obiect oarecare, oricît de neînsemnat. Trebuia să mă rup de acel cumplit *înduntru*, ca pruncii.
— De aceea mă înspăimîntai pe atunci, șopti Bilio.

Noaptea tîrziu Stratis se sculă și deschise ușa. Cerul era o mare în țăndări, plin de stele.

— Ce de suflute în apă, șopti, sărmană grecime.

În spatele lui, în pat. Bilio se întoarse. Vorbea prin somn:

— Nu vreau să plec, nu vreau să te las singur, nu vreau. . .

Se duse lîngă ea. Își apăsă palmele de obrazul ei, de mijloc, de genunchi, de picioare; de parcă ar fi vrut să-și întipărească în pipăit forma trupului ei.

Stratis se găsea acum la cîntul al doisprezecelea al *Odiseei*. Se întuneca. Ieși în prag și privi în direcția Luceafărului. Cel mult în două-trei ore Bilio avea să sosească. Fusesse dorința ei să nu meargă s-o întîmpine la vapor.

Pașii se apropiară. Apăru Lala.

Nu mai avea același glas; nici nu mai articula rar, lăsînd cuvintele să cadă rotunde ca mărgelile. Vorbea cețos și îndurerat:

— Stratis, ți-am spus cîndva că dacă n-ai să mă chemi n-am să mai vin. N-a fost cu puțință. . .

— Dar unde e Bilio? Întreabă Stratis.

— Nu știu. . . nu știu. . . Salomi a murit ieri la amiază (...)

— Ședeam în grădina regală, spuse Lala, ieri la amiază. Era așa de bine dispusă. Avea garoafe în mînă. Îmi spunea că seara are să plece la tine. Am întrebat-o dacă la sfîrșitul lunii vom merge pe Acropole. Știi, poimîine 31 avem lună plină. Mi-a răspuns atît de hazliu: — «Am tras cortina peste clarul de lună; Stratis are nevoie de soare. . .». Și zicînd acestea a rămas împietrită, ca o statuie. I-am luat mîna; era înghețată. . . și fața. . . și gîtul. . . iar florile roșii îi căzuseră pe genunchi. . .

Aprinse o lumînare. Lala dormea cu paharul gol alături. Pe obrazul culcat se citea o împăcare sigură. «Mai bine asta decît nebunia» se gîndi și dădu cearceaful deoparte. Își plimbă privirea încețoșată pe trupul gol ce respira pe patul pregătit pentru o ființă înmormîntată. Se opri asupra pieptului puternic: «ciudat, Lala le zice țîțe, Bilio n-a spus niciodată cuvîntul acesta». Amețeala îl cuprindea. I se păru că puii de lup erau acolo acoperiți de zăpadă; tot mai multă zăpadă. Șopti: «Bilio ar încăpea

aici ; Bilio poate respira înăuntrul ei. Întinse mîinile ; zvonul viorii zvîcni și genunchii i se muiau. Se rostogoli pe podea, într-un leșin mlăștinos. (. . .)

— Știi ce citeam cînd ai sosit ?

Lala se uită la el.

— « Pe firul Oceanului plutiră, lăsară-n urmă Stîncă Albă, trecură de porțile Soarelui și de soborul viselor. . . »¹

— Cine a făcut asta ? întrebă Lala.

— Sufletele morților . . .

La fereastră înverzea busuiocul. Stratis îl mirosi și-l mîngîie. Rupse o rămurică.

— Să mergem. Ți zise. Asta-i tot ce lăsam viu aici.

Merseră pînă la Stîncă Arsă fără să scoată un cuvînt . . .

— Ieri, sufletul ei plutea pe ape ; a lăsat în urmă Stîncă Albă ; acum bate la porțile soarelui. . .

Simți cum ochii îl înțepau și-l împingeau spre o ieșire pe care o căuta orbește ca liliacul în torentul de raze.

Se aplecă și adună lemne și vreascuri, le clădi și peste ele puse rămurica de busuioc.

— Poate că o așteaptă acolo, la soborul viselor, frunzulița asta, trebuie să ajungă acolo din clipă în clipă.

Se căută de foc. Așezată pe jos, Lala se uita la el.

— Ce vrei să faci ? îl întrebă.

— Vreau să le-aprind.

Spasmodic, de parcă ar fi hăituit-o cineva, scotoci în poșetă și scoase o cutie de chibrituri, Stratis se plecă să le ia. Părul îi cădea pe ceafă ; i-l mîngîie ; pielea ei era caldă. În ochi se oglindea o spaimă de sălbăticiune, inima-i bătea.

« Mai bate încă », se gîndi.

— Ce vrei să faci ? îl întrebă din nou.

Nu răspunse și aprinse focul. Urmări cum frunzulițele verzi se chirceau și se innegreau. Lala se tîrî foarte aproape de flacăra. O apucă de păr și o trase.

— Aruncă-mă pe rugul lui Bilio, ce mai aștepti ? Ți strigă.

Marea clipea din nenumărate cioburi de sticlă. O pasăre bătea repede din aripi în fața lui — « trebuie să ajungă acolo din clipă în clipă. . . poate că a și ajuns. . . » Miresme de alge i se revărsară în amintire, miresme de nuc, și două femei îmbrățișate, de nedeosebit. Atunci, precum spada arhanghelului, un arcuș îl izbi și se aruncă în mare.

¹ Parafrază din *Odiseea*, XXIV, la început (n. tr.)

Cînd se întoarse lemnele se mistuieră. Mai încolo, la poalele stîncii vrîstare, cu ochii închiși, Lala stătea culcată. Trupul ei avea culoarea nisipului bălai, nemișcat ca o sculptură funerară. Mîinile, drepte, simetrice, păreau sădite în matca ei. Lui Stratis îi păru că ea se cufunda tot mai mult ; că în curînd avea s-o înghită nisipul. Cu băgare de seamă, de parcă n-ar fi vrut să miște nimic din loc, se aplecă și se uni cu acea trecere. (. . .)

— Ascultă-mă Stratis, îi spuse Lala, Salomei îi era silă de tristețe. Am să-ți propun ceva : hai să facem o călătorie împreună, unde vrei tu. Nu-ți cer nimic. Poți să mă sfîșii ca alaltăieri, ori să mă îngropi ca ieri, poți să mă faci uitată într-un port sau să mă arunci la rechini. . .

— Și de ce ai accepta toate astea, o opri Stratis.

— Nu din dragoste, protestă ca și cum ar fi acuzat-o cineva, crede-mă, nu din dragoste. Trebuie să mă țin de ceva — ceva străin, ceva dinafară.

— Ce? întrebă Stratis. (. . .)

— Știu că nu mă crezi, îi mai spuse. Astăzi, acel ceva ar fi să mă dau întreagă unui om pe care *nu-l iubesc*.

— Și de ce mie și nu trecătorului de colo?

— Ei ! ce vrei, să nu uităm soarta. Nu trecătorului de colo m-a oferit Sfinxul, o codoașă intelectuală, și nici un asemenea om ca Salomi. Ieri, cînd ai aprins rugul pentru ea, mă gîndeam : « Îl aprinde ca să mă ardă ; trebuie să nu-l împiedic ; trebuie să-l ajut să-mi dea foc ». Pe urmă te-ai aruncat în mare, iar cînd te-ai întors și m-ai luat, mă simțeam cufundată în pămînt, întinsă în pămînt, simțeam că faci dragoste cu pămîntul. . . și-mi ziceam : « dacă mă lasă aici, n-am să caut să ies ».

— Așa erai, spuse Stratis.

— Da. Dar ce nu știi tu e că mai sînt încă acolo. Împreună cu Bilio.

El simți cum mintea i se încețoșează :

— Împreună cu Bilio? spuse. . .

Ea lăsă ochii în jos :

— Acum vorbesc două năluci, șopti, au să vorbească vreodată două făpturi omenești? Cine știe?

Mașina o luă spre Kifisiă. N-au mai scos un cuvînt. Numai cînd Stratis își lua rămas bun, îl întrebă :

— Te duci deseară acolo?

— Nu. Am tras cortina peste clarul de lună. (. . .)

— Ziceai că ai tras cortina peste toate astea, și totuși ai venit.

— Am venit pentru cortină, răspunse Stratis.

— Ce-ai făcut toată ziua?

— Am dormit și apoi m-am dus la bordel.

Lala ținea în mână două garoafe roșii :
— Eu am venit pentru astea. Am preferat să i le aduc aici ; nu-i plăceau cimitirele ; ia una tu, așa e mai bine.

Înaintară împreună spre Cariatide. Stratis se opri în același loc și aruncă floarea cu același gest. Lala îl imită. Pentru a treia oară floarea lăsa în urmă o dîră întunecată și căzu fără zgomot.

Stratis

Duminică, septembrie

Încerc să notez cele întîmplate ieri, cum să vorbesc despre ele? Acum nu mai știu deosebi umbrele de oameni. În ținutul în care am ajuns, trebuie să accepți și asta, poate fi singurul mod. (...)

Am pornit la drum fără un cuvînt. Am trecut de Kokkinaràs și am luat-o pe poteci pustii. Pinii scăldați în lumină păreau fiecare în punctul în care rezistența s-a epuizat, gata să se frîngă. Am suit un deal lunecînd pe ace uscate de pin ; cealaltă parte era mîncată ; o carieră.

— Mai poți ? am auzit-o întrebîndu-mă.

— Da, am răspuns.

Eram amețit. Mă hotărîsem, era totuna unde aveam să cad, aici sau mai departe. Mă uitam la picioarele ei ; înaintau prăfuite ; un ritm implacabil precum al soarelui și-al altor stele. Priveliștea dimprejur semăna cu stîncile din icoana de pe peretele văruiat din camera ei. Jos, în groapă, țândări de marmoră sclipeau arzînd ochii. O lespede groasă, părăsită în mijloc, aștepta să fie ridicată. Aerul tremura peste cuptorul acela. O luă drept în jos ; numai atunci se întoarse și mă privi în ochi :

— Te-ai gîndit vreodată, Stratis, la cealaltă cale ; calea de sus ? . .

Mă întrebam ce spune, o voință străină mă stăpînea. Acum se opripe lîngă lespede de marmoră. Tunica ei era de amiant incandescent.

— . . . că sufelele uneori desființează moartea și capătă iarăși piele și buze ?

În fața mea, acolo, era o astfel de flacără. Mintea mea se lupta să afle dacă eram eu însumi împreună cu cele ce vedeam. Am simțit o mare durere ce s-a întins în tot trupul ; mi-am zis că mă sfîșie. Atunci am zărit un fulger spintecînd timpul ca un mare șarpe, de sus pînă jos. Am văzut cenușa pînzei zăcînd la pămînt acolo unde erau gleznele ei ; am văzut un om reînviind din sinul marmorei.

În românește de VICTOR IVANOVICI

Ο Στρατής Θαλασσινός ἑνὰ μέγα
εἶς ἡγάπαρδες.



ἐν ἔχει ἁβροδίχια, μεγαβέτες, μέγα
ὑάκινθους.

Πῶς γὰρ μιλήσεις με' ἑὺς πεδαμένους.
Οἱ πεδαμένους ἔρουν μονάχα τῇ ραῦσιν τῶν
χελεδῶν.

Τι' αὖτις σωπαίγουν

ταξιθεύουν καὶ σωπαίγουν, ὑπομένουν καὶ
σωπαίγουν

παρὰ δῆμον θναίρωσι, παρὰ δῆμον θναίρωσι.

Ἄν ἔρχεω γὰρ τραγῶδ' αὖ φωνάζω
κι' ἂν φωνάζω —

Οἱ ἡγάπαρδαι προστέλ' ἐν σιωπῇ
σηκώνοντάς ἑνα χεράκι μαβιῶ μαβιῶ τῇς
εἰς Ἀραβίας

Un poem despre
STRATIS CORĂBIERUL
(Jurnal de bord II-1944)

STRATIS CORĂBIERUL ÎNTRE FLORILE IUBIRII

Nu-s asfodele, viorele, nici hiacinți;
cum poți să mai vorbești cu morții?
Morții pricep doar limba florilor;
de asta tac
călătoresc și tac, îndură și tac
la soborul de vise, la soborul de vise.¹

De-ncep să cînt am să strig
iar de-am să strig —
Florile iubirii poruncesc tăcere
ridicînd o minuță vină de prunc din Arabia
ori încă pașii unei giște-n aer.

E greu și-anevoios, cei vii nu-mi sînt de-ajuns;
întîi pentru că nu vorbesc, și-apoi
pentru că trebuie să-i întreb pe morți
ca să pot trece mai departe.
Altfel nu-i cu puțință, abia mă fură somnul
și fîrtații taie funiile de-argint
iar burduful cu vînturi se goleşte.
Îl umplu și se goleşte, îl umplu și se goleşte;
mă trezesc
ca peștele de aur înotînd

¹ Citat din Odissea, XXIV, 12.

în genunile trăsnetului,
și vîntul și potopul și trupurile omenеști,
și florile iubirii înfipte ca săgețile soartei
în glia însetată
cutremurate de înțelesuri spasmodice,
ai zice că sînt încărcate într-o arabă străveche
hurducîndu-se pe străzi desfundate pe vechi caldarîmuri,
florile iubirii asfodelle negrilor:
Cum pot credea-aceasta să o-nvăț ?

La început Dumnezeu a făcut iubirea
apoi vine sîngele
și setea de sînge
pe care o ațîță
sămînța trupului, precum sarea.
La început Dumnezeu a făcut călătoria depărtată;
casa aceea așteaptă
cu un fum albăstriu
cu un dulău îmbătrînit
așteptînd întoarcerea ca să-și poată da duhul.
Dar trebuie ca morții să plutească;
iar florile iubirii îi țin întru mușenie,
precum adîncul mării ori apa din pahar.
Iară fîrtații rămin în palatele Circei;
scumpul meu Elpenor ! năvingule, bietul meu Elpenor !)
Sau nu-i vezi ?
— « Ajutați-ne ! » —
Peste arsele stînci din Psarà ¹.

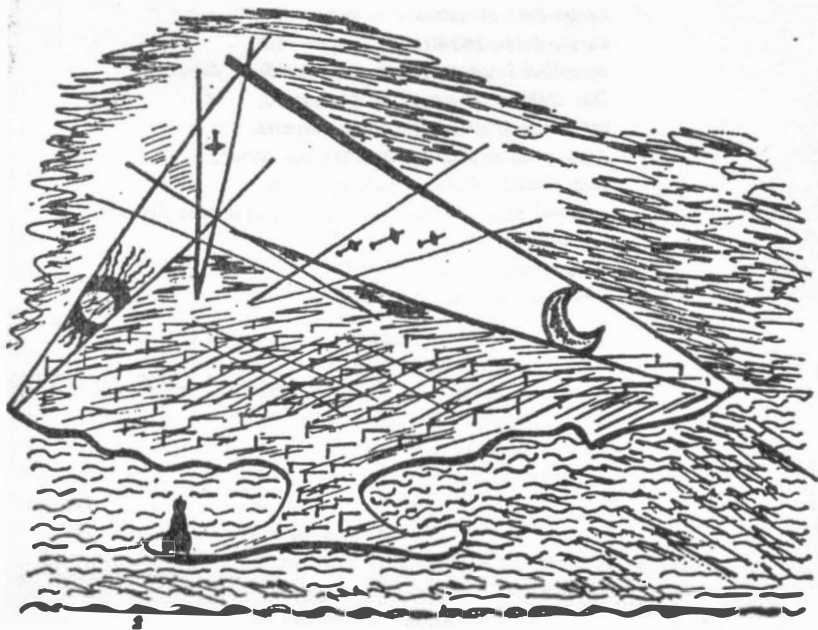
Transvaal, 14 ianuarie'42

În românește de VICTOR IVANOVICI

¹ Vers din epigrama *Distrugearea insulei Psarà* de poetul național neoellen Dionysios Solomos.

Ἡ δίψα μας
Σάν ἔνας φύλακας μαρμαρωμένος
Στὴ σκοτεινὴ πόρτα τῆ Ἥχης
Δέν ξέρει νὰ πληρώσει τίποτε: φυλάττει,
Ξενιτεμένῃ, ὁλόκληρὴ ἐδῶ τριγύρω
Κοιτᾷ στὸν τάφο τῆ Μεγάλης Ἀλεξάνδρου.

11 Σεπ. '41.



SEFERIS

prozatorul

Intertextualitate și scenariu mitic

Naratorii Greciei moderne au întârziat multă vreme să răspundă la un nivel calitativ echivalent « provocării » compatrioților lor poeți, și ca atare au întârziat de asemenea să ocupe un loc mai vizibil într-un orizont european. Asistăm, de aceea, la paradoxala coexistență a unei poezii care a devenit de timpuriu o componentă de seamă a conștiinței lirice moderne, cu o proză cantonată adesea, tematic și procedural, într-un orizont provincial. Chiar dacă există excepții notabile de la această situație — un Nikos Kazantzakis între cele două războaie, un Marios Hakkas și un Kostas Tahtsis în ultima vreme — ele nu au dus până acum la creșterea nivelului de « profesionalitate » a prozatorului neoellen. Pun acest fenomen — în măsura în care limitarea fatală a informației mele nu crează eventuale erori de optică — pe seama faptului că procesualitatea narativă apare discontinuă și atomizată și nu ajunge să se constituie într-o tradiție, și îndeosebi într-o « tradiție » a inovației; fiecare autor care încearcă o înnoire, procedează ca și cum ar lua totul de la început, și raportându-se la un sistem de referință mai ales străin.

Nimic nu ilustrează mai bine această situație decât fatalitatea că ceea ce ar fi actul de întemeiere a unui limbaj narativ, și încă « . . . exact în clipa când erau coapte premisele pentru pătrunderea romanului modern în literatura neogreacă »¹ — este vorba de fragmentul în proză *Femeia din Zante* al poetului național Dionysios Solomòs (1798—1857) — a rămas inedit până în 1927. Printr-o fatalitate de același ordin, *Șase nopți pe Acropole*, tur de forță narativ aparținând tot unui poet, laureatul premiului Nobel Ghiorgghios Seferis, a văzut lumina tiparului postum, abia în 1974 (sub îngrijirea distinsului filolog, profesorul G.P. Savvdis, de la Universitatea din Salonic), adică la mai bine de patru decenii de la redactarea sa în prima variantă și la douăzeci de ani după a doua². Dincolo de valoarea sa estetică intrinsecă, acest roman ar fi putut avea o importanță istorico-literară uriașă, în măsura în care — așa cum voi căuta să demonstrez în continuare — constituie o clară anticipare a principiului structural al romanului — « palimpsest » al lui Lawrence Durrell, adică a extrapolării narative a relativității einsteiniene, și deci ar fi putut inaugura în proza neogreacă această direcție deosebit de fecundă a literaturii romanești moderne.

Voi începe prin a descrie câteva repere ce ne îngăduie să situăm opera în « împrejurimile » sale istorico-bibliografice.

¹ Mario Vitti: *Storia della letteratura neogreca*, tr. gr. ed. « Odyseas », 1978, p. 224.

² *Eni nyhtes stin Akropolis*, « Ermlis », Athina, 1974. Din *Nota Ingrijitorului ediției* aflăm că prima versiune este datată aproximativ între 1926 și 1930, iar a doua redactare a avut loc la Beirut în anul 1954 (p. 256).

Romanul, ca de altfel cea mai mare și cea mai rezistentă parte a creației poetice a celui care a scris versul emblematic « Oriunde aş răătăci Grecia mă rănește », Izvoarește din viziunea Patriei « ca problemă ». De aceea, adoptînd uneltele prozatorului, Seferis nu se sfiește să facă să coincidă în modul cel mai nemijlocit, seria temporală fictivă cu aceea istorică.

Un minuțios calendar, pe zile ale săptămînilor și faze ale lunii, localizează cele șase nopți, episod cu episod, între martie și septembrie 1928³. Așa cum rezultă din această situație cronologică, din atmosfera psihologică și morală, ca și din anumite aluzii mai concrete, este vorba, așadar, de perioada degringoladei primei republici elenice (1924—1935), către sfîrșitul dictaturii generalului Pángalos (1926—1928), și înainte de al doilea guvern Venizelos (1928—1932).

Scena provincial-cosmopolită a Atenei acelor ani, pe care se desfășoară *putsch* — url de operetă, iar naționalisme balcanice ridicule și iresponsabile, demne de verva satirică a unui Caragiale, mai flutură zdrențele fără glorie ale Marii Idei (restaurarea Imperiului Bizantin), unde misticii paranoizi capitalizează isteria și refuzările micii burghezii și ideologii de cafea perorează despre îmbunătățirea rasei, toate acestea în sunetele « Valenciei » și ale foxtrotului la modă și în ecourile încă depărtate ale jazzului, sosind de peste Ocean odată cu primele filme sonore, prezintă toate aparențele unui Carnaval absurd, și acest aspect se va insinua și instala temeinic în structura romanului Seferis, în-formîndu-i cel puțin un plan al semnificației și determinînd ambivalența atitudinii generale a autorului, care se simte implicat în circumstanță ca participant, dar o și respinge, în calitate de conștiință critică a elenității. În nuce, această ambivalență se învederează în tratamentul la care este supusă Acropolis, căreia o dialectică poetică îi evidențiază și condiția de nucleu al unei axiologii naționale, dar și degradarea, ca simbol manipulat de discursul de « establishment ».

O stranie impresie de irealitate străbate aceste pagini, și trebuie să vedem într-însa un efect intențional, menit să întărească o antiteză ce constituie o altă componentă structurală a romanului. Agitația vană a Carnavalului atenian se desfășoară avînd ca fundal tragedia refugiaților, pe care aventura războinică a guvernanților greci din 1920—1922, soldată cu dezastrul din Asia Mică, l-a smuls de la vetrele natale, aducîndu-i să trăiască avatarurile exilului într-un mediu străin și în mare măsură — ostil. Acest aspect dezvăluie circumstanța biografică în care este înrădăcinată opera: originar el însuși din Smirna, Seferis resimte în înfrîngerea din Asia Mică « ... pierderea definitivă ... a lumii amintirilor din copilărie și tinerețe, ce trebuie acum refuțată în trecut, la un loc cu miturile, cu antichitatea și cu toate cele dispărute »⁴. Din această rană, autorul a știut să extragă un principiu creator, pe care l-a găsit rezumat în versul dantesc « trattando l'ombre come cosa salda » (*Purgatorio* XXI, 136). Irealitatea rarefiată și abstractă a nostalgiei, asemenea umbrelor între care evoluează voiajul floretinului pe tărîmurile alegorice, trebuie tratată cu maximum de concretețe reprezentativă. « Pentru poet — scria undeva Seferis — problema constă în a utiliza lumea fantasmelor ce îi înconjoară, ca și cum ar fi trupuri solide. Pușini reușesc ; de aceea, arareori cititorul bagă de seamă ». Ceea ce cititorul va observa cu siguranță în cazul de față e că dimensiunea dantescă, izvorită din sublimarea circumstanței traumatice, încheagă umbrele

³ În ediția de față, pp. 268—270. De aici înainte, referințele la roman vor fi încorporate în textul comentariului, folosind sigla Acr., urmată de o cifră romană și una arabă, ce vor indica, respectiv, numărul nopții și pagina din ediția citată.

⁴ M. Vitti, op. p. 355.

fanteziei într-o solidă infrastructură care formează un alt nivel de semnificație al romanului.

În sfârșit, trecînd printr-o a treia grilă de lectură, această actualitate imediată este proiectată în orizontul cosmicității. Tabloul realist și alegoria dantescă dezvăluie / ascund un scenariu mitic, prin care intriga romanescă se racordează la ritmurile Universului.

Într-un cunoscut eseu, Northrop Frye descrie în felul următor convertirea experienței lecturii din percepție a succesului în întuielile a simultaneității formel globale: «... așteptăm ca într-un anume punct aproape de sfârșit suspense-ul linar să fie rezolvat, iar forma unificatoare a întregului desen să devină vizibilă conceptual. Acest punct a fost numit *anagnorisis* de către Aristotel...»⁵

Ceea ce descoperă cititorul atent parcurgînd romanul lui Seferis, este existența nu unei, ci mai multor «anagnoriseis» desemnate de-a lungul și de-a latul acestor pagini, precum și faptul că fiecare din ele produce, dacă nu o vizibilă distincție a «formel unificatoare», în tot cazul configurații diferite dar complementare ale sensului devenit «vizibil conceptual». Efectul de «palimpsest» nu rezultă, așadar, ca la Lawrence Durrell, din straturi evenimențiale noi care se suprapun peste — și modifică — interpretarea unui personaj, ci din diversele iluminări interpretative decurgînd din descoperirea de către cititor a unor noi puncte de «recunoaștere».

Șase nopți pe Acropole ne îngăduie, ca de altfel orice operă ce aspiră la o totalitate a reprezentării existenței sub specia imaginarului, să distingem cele trei nivele simbolice suprapuse la care această funcție psihică recrează lumea: cel terestru, cel ceresc și cel subpămîntean⁶.

În analizele ce vor urma le voi numi pe fiecare ținînd seama de dominanta simbolică și de mișcare a nivelului respectiv, ceea ce nu înseamnă că celelalte două nu vor fi și ele prezente de fiecare dată, în fiecare etapă.

1. Nivelul terestru este și cel mai desacralizat dintre toate, nivelul datorită cărui infrastructură miticoarhetipală a celorlalte două va apărea ca «mitologie indirectă», și la care va avea loc acea «deplasare» menită să creeze efectul realizat⁷. El va da seama despre principiul structural-formal propriu zis al romanului.

Simbolismul operant la nivelul terestru va fi acela *carnavalesc*, în sensul atribuit termenului în cercetările lui Mihail Bahtin, deși firește nu va fi evident de la început, ci va funcționa îndeosebi sub forma «rîsului redus», care determină structura imaginii, fără a se face însă auzit el însuși). De altfel, «Rîsul redus... nu exclude niciodată eventualitatea unui colorit sumbru înăuntrul operelor»⁸. În acest sens caracterul carnalesc al formel globale se împacă destul de bine cu tragedia refugiaților sosiți în Grecia după Dezastrul din Asia Mică, cu meditațiile grave ale lui Stratis asupra destinului elenismului, ori cu vocea îndurerată a memorialistului Makriyannis istorisînd despre «sparagmós»-ul național din 1821. Toate acestea formează un fundal contrastant pentru peripeziile din avanscenă ale protagoniștilor, așa cum explozia vitală din *Decame-*

⁵ *Myth, Fiction and Displacement*, în *Fables of Identity*, Harcourt, Brace & World Inc., Burlingame (I.d.), p. 25.

⁶ Vezi N. Frye: *New Directions from Old*, în vol. cit., pp. 58—59.

⁷ Vezi *Ibid.*, *Myth, Fiction...*, în vol. cit. p. 36.

⁸ M. Bahtin: *Problemele poeziei lui Dostoievski*, «Univers», buc., 1970, p. 232.

ronul lui Boccaccio are loc pe fondul atroc al ciurmei din Florența, și acest contrast ține și el de o dialectică a carnavalului.

Principiul structural al « risului redus » informează tratarea cadrului spațio-temporal — a « cronotopului »⁹, carnalizării. Piața publică a cetății medievale sau renașcentiste, invadată de mulțimea stăpinită de un duh festiv, suferă o anumită reducere și deghizare în romanul lui Seferis. În Atena deceniului al treilea ea devine un loc de aglomerație întâmplătoare — taverna, bordelul, însăși Acropole — din care elementul sărbătoresc a dispărut, însă persistă o anume frenezie, vitală dar angoasată, în vârtejul căreia oamenii se aruncă spre a uita ororile războiului din care abia ieșiseră. Imaginea condensată a acestui cronotop — adevărat « corelativ obiectiv » în sensul lui T. S. Eliot — este autobuzul, piața publică ambulantă, « situs » al tuturor farselor hazardului, unde, bunăoară, o iubire începe cu un gest obscen adresat partenerilor (Acr. I, 38) și totodată simbol al rătăcirii fără sens, al agitației vane a acestui carnaval cu desăvârșire profan. Momentul de « recunoaștere » a « formei unificatoare » derivate din acest cronotop este acela în care are loc identificarea genului pe care îl revendică forma respectivă, atunci când Stratis reînnoadă un fir ce leagă carnavalul atenian de tradiția carnavalească antică: « — Tinere, citești, cum vād ; ce citești ? / — Măgarul de aur, spuse Stratis / . . . / mă distrează cînd e înghesuială în autobuze și tramvaie » (s.n.) (Acr. V, 186). Asemeni operei lui Apuleius, ce păstrează vizibile relații cu satira menippe, *șase nopți pe Acropole* va fi, cel puțin la acest nivel, un roman al metamorfozelor.

Începînd din acest moment, elementele disperate își ocupă locul asemeni pieselor dintr-un puzzle, și o lectură retrospectivă va descoperi « întregul desen » al motivației formale. Șapte personaje își propun să găsească un principiu de coerență care să le îngăduie să alcătuiască o « gașcă »; unul dintre ele sugerează vizitarea de cel puțin șase ori, în grup, a Acropolei, « pe lună plină » (Acr. I, 25—34). Ideea este pirandelliană, căci coerența dorită este identică funcțional cu autorul pe care îl caută cele *Sei personaggi*. Dar Pirandello însuși se ascunde în dosul unui citat din Marcus Aurelius (*Tò eis heautón* VII, 3; Acr. I, 14)¹⁰, metamorfoză în virtutea căreia eroii vor deveni « sigillaria neurospastoúmena » — marionete ale însuși principiului ce le unește: « Dar nu e nevoie să fie doar șapte personaje pe Acropole, pot fi multe, înfinit de multe. Nici nu e nevoie să fie aceleași în toate cele șase seri. Dramatis persona este Acropolis; ceilalți sînt marionetele ei; oricare marionete — mișcate de sfori » (Acr. I, 35). Balet mecanic în care principiul risului redus acționează sub forma comicalului bergsonian « du mécanique plaqué sur le vivant », sau, ca la moralistul antic, alegorie a vanelor pasiuni omenești, în tot cazul acest mod de a construi personajul are importante consecințe asupra structurii globale, constituind un nou punct de « recunoaștere ».

În primul rînd acesta determină o substanțială lărgire a sferei cronotopului romanesc; într-o însemnare din jurnalul lui Seferis, aproape identică cu pasajul citat mai înainte, putem citi în continuare: « Ideea centrală este boala Atenei, boala

⁹ Despre noțiunea de « cronotop », vezi: M. Bahtin: *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike*, în *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let*, Moskva. Izd. « Khudozhestvennaya literatura », 1975, pp. 234—235.

¹⁰ Deși Seferis își trădează și în același timp își disimulează sursa, prin referirea la *Il fu Mottia Pascal* (Acr. I, 21). De remarcat în acest mod de manipulare a informației, jocul carnavalesc, la nivelul chiar al scriiturii, al măștii pe jumătate ridicată, care lasă să se întrevadă o altă mască, ce seamănă cu chipul real, dar numai spre a-l ascunde mai bine.

de Atena, și nu prezentarea unui tip sau altuia»¹¹, ceea ce aduce foarte bine aminte de observația, de acum banală în exegeza durrelliană, că prezența ce se deslușește, în cele din urmă, cu maximă claritate printre rîndurile și scriiturile suprapuse ale *Cuartetului*, este chipul mitic al cetății înseși. În al doilea rînd, și în directă legătură cu aspectul anterior, trebuie subliniat accentul pus pe latura colectivă, a lumii personajelor: «grupul» devine nucleul unei «trupe» (= «thíasos»: Acr. VI, 248) în care pot intra — și chiar intră — la un moment dat toți cei «bolnavi de Atena», și a cărei pantomină ascultă de «...logica specifică... mezalianțelor, a travestiurilor și mistificărilor tipice pentru o cultură populară a risului».

Din acest punct de vedere, rețeaua relațiilor interpersonale din roman devine un amețitor joc de măști, iar lectura este chemată să descifreze, de-a lungul unui întreg șir de «recunoașteri» momentul în care unui erou sau altuia i se va atribui «rolul» și «travestiul» ce îi va determina ulterior comportamentul.

«Metamorfoza» începe de obicei prin atribuirea unui nume, a unei porecle, care devine, pentru personajul ce o primește, un homologon funcțional al sforilor, pentru un «sigillarion neurospastoúmenon». Cel mai spectaculos caz este, din acest punct de vedere, acela al Lalei, pe care Logomanos o investește ca *Pasifae* (Acr. III, 125). «Rolul» este dublu marcat: odată ca nume — «mască» și încă odată ca «travesti». În rochia pe care Sfinxul o coase pentru Lala se poate recunoaște, în relația acesteia din urmă cu Stratis, «deghizamentul» reginei cretane, vaca de lemn, în care aceasta intră spre a se uni cu taurul lui Poseidon («Ascultă... e gata să-ți pice în brațe; o știu. Ia-o acum, aici... Un gest să faci și rochia (s.n.) are să cadă...» Acr. V, 201).

Dar dacă destinul personajului este determinat, pînă la transformarea lui într-o «marionetă», de «rolul» ce i se atribuie, acesta din urmă este mai puțin stabil și nu duce corp comun cu purtătorul lui. Astfel, există eroi ce poartă simultan două «măști»: aceeași Lala se identifică vis-à-vis de Stratis, spre sfîrșitul romanului, cu prostituata Domna (Acr. VI, 249 și 251); Marigò este numită Sfinxul de Stratis (Acr. I, 12) și Circe, de Logomanos (Acr. III, 124); Salomi este Hermafroditul pe care Sfinxul-Circe îl dăruiește «surioarei» Lala-Pasifae (dăruind-o totodată și pe ultima celui dintîi — Acr. IV, 151), dar și o Pasifae ce «poartă pielea» Lalei (Acr. IV, 161). Există însă și «măști» care aparțin simultan, sau migrează de la un personaj la altul. Pentru a relua ultimul exemplu, Lala—Pasifae (în relație cu Stratis, Sfinxul, Logomanos etc. o investește pe Salomi cu «rolul» ei (Acr. IV, 161), devenind ea însăși «travestiul» sub care Stratis o posedă pe Salomi (Acr. IV, 161 și VI, 236). În sfîrșit, ieșirea din carnaval este marcată de gestul simbolic al lepădăturii «măștii». Atunci cînd Salomi se hotărăște să părăsească Atena «bolnavă» și să plece împreună cu Stratis în insula natală pentru a trăi «la soare», ea reneagă figura ambiguă a Salomeel și adoptă (reia?) numele de Bilio (Acr. IV, 166), cu rezonanțe ce sugerează poezia folclorică neogrecescă, ceea ce anunță paranteza bucolică a iubirii împlinite. Dar este lesne de constatat că lepădarea unei măști este funcțional echivalentă cu adoptarea alteia și că logica de carnaval continuă să domine destinul personajelor: «Salomi dispăruse, iar eu căutam să fac să se potrivească acel trup cu *noul ei nume*» (s.n.) (Acr. IV, 167).

Data fiind o asemenea configurație relațională, figura centrală a constelației personajelor va fi, la acest nivel, Marigò-Sfinxul-Circe, în care, spiritul ambivalenței

¹¹ Apud G.P. Savvidis: *Notă...* In Acr., pp. 257—258.

carnavalului, Logomanos, vede « O mare zeiță. Ei îi datorăm metamorfozele crea-
toare . . . De la treapta cea mai de Jos, pînă la cea mai înaltă, pînă în pragul zeului »
(Acr. III, 124), în timp ce pentru Lala, ea este « o codoașă intelectuală » (Acr. VI, 241).
Figura prezintă o deschidere extrem de largă și nu îngăduie o rezolvare « mono-
plană », — cum ar zice M. Bahtin — într-un sens ori în celălalt, căci chiar meta-
morfoza porcină este o degradare — nu o negare — ce conține promisiunea unei
înnoiri. Iată deci Stratis, care în momentul investirii Sfinxului ca Circe refuzase
interpretarea lui Logomanos, ajunge să se întrebe, după ce citește pasajul din cîntul
al X-lea al *Odissei* care descrie înfățișarea tovarășilor lui Ulise reveniți la condiția
umană: « Mai tineri și mai mari și mult mai mîndri — după ce trecuseră prin meta-
morfoza porcului; nu cumva avea dreptate Logomanos cînd tîlmăcea mărețele
daruri ale Circei? » (Acr. VI, 220).

Principalul act al carnavalului este mascarada încoronării urmată de detro-
narea regelui carnavalului. Acest act ritual poate fi recunoscut în chiar infra-
structura romanului, unde asistăm la *detronarea figurii Operei*. Pornind de la *Les Faux-Monnayeurs* al lui A. Gide¹², autorul urmărește crearea efectului heraldic
de « mise en abyme », adică de transpunere a subiectului la scara personajelor,
prin intermediul conștiinței reflectante a lui Stratis, scriitor și membru al « trupei »
care ține un Jurnal al acestora și al trăirilor sale estetice-onirice, în care se reflectă
peripețiile diurne ale grupului. În incapacitatea sa de a descrie (Acr. I, 7) își găsește
o motivație « en abyme » fluiditatea « rolurilor » și « măștilor » despre care vorbeam
mai înainte. Însă el însuși, ca și ambițiosul proiect narativ, este capturat, tot « en
abyme », de oglinda deformantă care este cartea « dadaistă » plănuită de Salomi:
« Mă gîndesc uneori să fac o carte din toate cărțile pe care le-am citit; le-aș rupe
foile, le-aș tăia bucățele cu foarfeca, . . . le-aș amesteca bine și apoi le-aș scoate
una câte una și le-aș copia . . . eu voi juca, pentru sărmanele bucățele, rolul soarelui
celel oarbe . . . / — Iar eu unde am să fiu? . . . / — . . . În cele din urmă ai să ajungi
bucăți-bucățele care vor pluti în cartea mea, și drept va fi să fiu pedepsit astfel »
(Acr. II, 63—64). Imagine cu o structură de tip « detronant »¹³, proiectul Salomei
reia funcția celui dintîi, dar sub specula rîzibilului, introducînd și Opera, alături
de grup, în aceeași configurație a « trupei » de « sigilăria neurospastoúmena »,
pe care hazardul carnavalesc le adună în aglomerări efemere, pentru a le risipi
apoi în cele patru vînturi.

Totodată, acest ultim aspect conduce la o nouă « recunoaștere » a principiului
formal sau mai bine zis productiv ce guvernează constituirea « întregului desen »
al romanului. Operă ironică, cu o construcție « detronantă », ea presupune prin
chiar acest fapt « literatura ca context », după expresia lui N. Frye, și antici-
pează într-un chip mult mai dinamic romanul-palimpsest al lui Lawrence Dur-
rell, făcînd ca acest context să-și între-pătrundă și suprapună inscripțiile în

¹² Sursă pe care, prin același tip de joc ironic ca și în cazul lui Pirandello, autorul o dezvăluie-
ascunde, producînd la un moment dat un citat din scriitorul francez, însă din *Poluxes*
(Acr. I, 47).

¹³ Ritul detronării poate suferi, sub acțiunea « risului redus » o abreviere, devenind « cons-
tituirea de tip detronant a imaginii artistice și a întregii opere de artă » (M. Bahtin, op. cit. p. 174).
Recunoaștem detronarea « redusă » în structura anumitor personaje (Marigò e un Sfinx care nu
ascunde nici o enigmă; pictorul academizant Foustos devine la un moment dat « Fouskos », de la
« fouska » = bălăcă; Logomanos e un « guru » fals « care împărtășe în juru-i isteria » — Acr. V,
179), ca și în nenumăratele exemple de tratament ireverențios al tuturor simbolurilor « solemne »
ale puterii.

virtelul unui carnaval al scriiturii în centrul căruia se instalează principiul intertextualității.

2. Nivelul ceresc este o macrostructură intertextuală pe care autorul ne-o dezvăluie într-un tabel atașat unuia dintre manuscrisele în care s-au păstrat cele șase nopți . . . în arhiva Seferis¹⁴. Este vorba de o listă cu 19 Referiri la Dante, precum și cu indicații ale corespondențelor dintre anumite motive din roman și «locuri» analoge din *Divina Commedia*, corespondențe în lumina cărora luăm cunoștință de o «nebănută infrastructură a operei»¹⁵.

Infrastructura este într-adevăr nebănută și greu de bănuț, căci dacă un anume ton arhaic răzbate într-o comparație de felul următoarei: «Ca un muntean rămas noaptea singur într-un oraș mare, Stratis privea» (Acr. IV, 160), referită la versurile: «Non altrimenti stupido si turba / lo montanaro, e rimirando ammuta / quando rozzo e salvatico s'inurba» (Purg. XXVI, 67—69), pare o pedanterie inutilă să referi «Un zgomot greu lovi creierul amorțit al lui Stratis și-l trezi», eveniment motivat de căderea unei galerii de perdele, (Acr. III, 97), la terțina: «Ruppeml l'alto sonno ne la testa / un greve truono, si ch'io mi riscossi / come persona ch'è per forza desta» (Inf. IV, 1—3), ce marchează pătrunderea lui Dante în primul cerc al Infernului.

Cu toate acestea, tocmai exemple de felul celui din urmă sînt semnificative; ele manifestă o voință de elevație a scriiturii, de ridicare la sublim a realității celei mai anodine, operație ce pare a fi dominantă dinamică a acestui nivel. În virtutea dominantelor respective și a aspirației spre categoria înaltului, acest plan al lecturii a fost numit nivelul ceresc, deși, firește, el va cuprinde, asemenea *Comediei* florentinului — și așa cum am arătat mai înainte, asemenea *flecăruia* dintre nivele¹⁶ — toate cele trei lumi.

Ascensiunea este figurată în modul cel mai direct prin procesul psihologic de sublimare, de care Stratis simte o acută nevoie, pentru a se rupe «... de acel cumplit înduntru, ca pruncul» (Acr. VI, 228), agățîndu-se de «... un obiect din lumea exterioară, un obiect oarecare, oricît de neînsemnat» (ibid.). Înălțarea vine așadar acompaniată de o separație de o stare anterioară, socotită drept împură ori malefică, și aceste caracteristici ne duc cu gîndul la ceea ce Gilbert Durand numește «Regimul Diurn» al fanteziilor. Este vorba de un mod specific de funcționare a imaginarului, de o dominantă combativă, în cadrul căreia spiritul, solar și investit cu însemnele monarhului și ale războinicului, răpune ori izgonește monștrii leșiți din beznele nocturne; acest «Regim» simbolic este polarizat în jurul a două mari scheme dinamice, pe care G. Durand le numește *diairetică* (de la gr. «*diakresis*» = «diviziune») și *ascensională*¹⁷.

Interioritatea profundă este valorizată strict negativ și e acompaniată pretutindeni de figurile terifiante ale alienării și reificării care ucide viața: «la te uită

¹⁴ În ediția de față, Acr., pp. 271—273.

¹⁵ G.P.Savvidis: *Nota* . . . , în Acr., p. 261. Referințele pe care le voi face în continuare, în text, la opera dantescă, urmează numerotarea versurilor din ediția *La Divina Commedia* di Dante Alighieri, con il commento di Tommaso Casini, Sesta edizione rinnovata e accresciuta per cura di S.A. Barbi, G.C. Sansoni — Editore, Firenze, 1938.

¹⁶ În subcapitolul anterior am insistat asupra planului terestru propriu-zis al simbolismului carnavalesc: în principiu însă, din același punct de vedere poate fi văzut și Olimpul și Infernul. În roman, unul Olimp de carnaval iar putea aparține figura lui Logomanos, iar Infernului, aceea a lui Tamidis (Acr. III, 75). «ghid cu diplomă», pornograf și proxenet, pe care, așa cum ne indică autorul (p. 271), obolul îl identifică cu Charon.

¹⁷ Vezi: *Structurile antropologice ale Imaginarului*, «Univers», Buc., 1977, p. 222

cum gesturile noastre, mișcările, faptele, împietresc într-o clipă de îndată ce intră în trecut . . . Cu fiecare clipă naștem statui » (Acr. II, 73). Ea poate fi asemuită pădurii dantești, « selva oscura » în care hermeneutica medievală începînd cu Dante însuși descifrează « . . . la vita viziosa propria dell'uomo peccatore »¹⁸: « De două săp-tămîni sînt rătăcit, ca atunci, în Anglia, în pădurea întunecoasă . . . Singurătate, s-o tai cu cuțitul, ca ceața » (Acr. II, 70). În această pădure, mostruoase plante para-zite sug vîaga sufletului: « . . . să-mi amintesc de viața mea imaginativă actuală. Roasă cu totul pe dinăuntru, iar amintirile vin și se încolăcesc în jurul trunchiului ei, ca iedera — la răstimpuri o altă iedera respiră aerul. La răstimpuri am senti-mentul că mă posedă alt suflet » Acr. I, 35). Iradierea schemei « diviziunii » este atît de puternică, încît chiar Infernul este văzut nu atît ca un « jos » ci ca un « înă-untru », ce metamorfozează culmea Acropolei și întreaga țară în biologia lui Ugolino: « . . . am intrat cu toții în Grecia, am încuiat ușile și am aruncat cheile în Egee. Și acum . . . acum ne pregătim să ne mîncăm unii pe alții » (Acr. III, 131)¹⁹. În acest Infern al claustrării se situează și tragedia colectivă a refugiaților din Asia Mică, cu obsesia foamei, pe care autorul o face auzită, asemeni unui leitmotiv muzical, ori de cîte ori narează avaturile acestora pe pămîntul puțin ospitalier al Greciei (cf. Acr. I, 15; III, 107 etc.).

O particularitate a « diviziunii » din romanul lui Seferis este aceea că schema este marcată mai ales pasiv: intensitatea suferinței măsoară nevoia smulgerii de starea anterioară; lipsesc însă aproape cu desăvîrșire instrumentele ofensive ale « diviziunii », ca de pildă armele tăioase, care se leagă « . . . în primul rînd de arhe-tipurile *Regimului Diurn* al fanteziei »²⁰. În schimb, ruperea de interioritate este reprezentată prin figuri ale delimitării nete între starea anterioară și noua condi-ție dobîndită: *pragul* (Acr. IV, 164) și *cortina* (Acr. III, 104 și VI, 234). Adresîndu-se reflexivogel, G. Durand constată că în acest domeniu corespondentul schemei diviziunii ar fi o anume « . . . manipulare îndeminatică îngăduită de eliberarea . . . mîinii omenești »²¹, pe care adoptarea « posturii » verticale o face aptă de a mînu-i arma și unealta. La Seferis această dexteritate manuală este figurată în supralici-tarea simțului tactil²², care ajunge chiar să devină un substituit mai perfecționat al văzului (« — Privește-mă; privește-mă cu *mîinile* (s.n.); ochii nu văd » — Acr. IV, 160) sau al memoriei (Își apăsă palmele de obrazul ei, de mijloc, de genunchi, de picioare; de parcă ar fi vrut să-și întipărească în *pipîit* (s.n.) forma trupului ei » — Acr. VI, 231).

Schema ascensională propriu-zisă este mai explicit reprezentată în romanul lui Seferis, printr-o serie întregă de arhetipuri anagogice. *Aripa*, intrînd în com-binații lingvistice semnificative (« Un *alai* de mitologii trecu prin față-mi și se pierdu; o *turmă* de *aripi* » (s.n.) — Acr. IV, 166), figurează dorința de angellism: « —În-gerii sînt o mare problemă pentru mine: ce fac în Grecia? Care le sînt obiceiurile și care stîrpea? . . . » (Acr. I, 55). *Seara* Purgatoriului, alegorie a înălțării laborioase, etapă de etapă, unde lău Dante, purificat de ultimul păcat, i se arată « Il miglior fabro », Arnaut Daniel: « Ara vos prec per aquella valor / que vos gulta al som de l'escalina / sovenha vos a temps de ma dolor ! » (*Purg.* XXVI, 145—147) este

¹⁸ T. Casini, notă la *Inf.* I, 2. Cf. și Dante: *Conv.* IV, xxiv, 12.

¹⁹ Cf. « e io senti' chiavar l'uscio di sotto / a l'orribile torre . . . » (*Inf.* XXXIII, 46—47), ver-suri pe care T. Casini le comentează astfel: « G. Villani, Cr. XIX, 128 dice che i pisani « feciono chiavare la porta della detta torre e le chiavi gettare in Arno ».

²⁰ G. Durand, op. cit., p. 197

²¹ *ibid.*, p. 151

²² Despre importanța pipăitului în poezia lui Seferis, vezi M. Vitti, op. cit., p. 356.

evocată aproape în aceeași termeni: « Ajunsesem sus, în capătul scării de marmură./ — Lasă-mă să plec singură; . . . Nu mă uita » (Acr. IV, 167). În sfârșit, soarele, pe care « un remarcabil izomorfism » îl corelează « în mod universal »²³ cu ascensiunea, este omniprezent în a doua jumătate a romanului, începînd cu ultima « diviziune », a trecerii pragului (Acr. IV, 164).

Dar schema ascensională dantescă este implicată și ca principiu compozițional în ultimele trei nopți, care urmează mișcarea narativă generală din cele șase cînturi finale ale *Purgatoriului*²⁴. Aici are loc și o « recunoaștere » a unei noi inserții intertextuale, ce se grefează pe corpul simbologiei din *Divina Commedia*. Stratis, în care identificăm figura centrală la acest nivel al lecturii, citește și comentează pe tot parcursul romanului *Odissea* lui Homer. Aedul antichității joacă pentru personaj același rol ca și Virgiliu, pentru Dante²⁵. Iată de ce, atunci cînd el ajunge în Paradisul terestru de pe culmea *Purgatoriului* — insula lui *Billio* (Acr. VI) —, acesta nu va fi Edenul biblic, ci un « locus amoenus » homeric, « ostrovul » nimfel *Calypso*, anunțat încă în poemul scris pe marginea versului 50 din primul cînt al *Odisseii*: « *Néso en amphlryte óthi t'omphalós (esti thalásse)* » (Acr. I, 52). « Acest punct este cel mai înalt pe care îl poate atinge Vergiliu »²⁶, și de aceea străfulgerarea finală a Paradisului începe cu invertirea simbolurilor homerice: « Te-al gîndit vreodată, Stratis, la cealaltă cale; calea de sus? . . . / — . . . că sufletele uneori desființează moartea și capătă iarăși piele și buze? » (Acr. VI, 252 / ; replica face aluzie la pasajul de la începutul cîntului XXIV al *Odisseii*, unde sufletele peșitorilor, călăuzite de *Hermes Psihopompul*, se îndreaptă pe « calea de jos » spre « soborul viselor » — v. 12). Pe această cale « de sus », Stratis va fi condus într-un « ritm implacabil, precum al soarelui și-al altor stele » de *Lala-Beatrice*, spre apoteoza finală a unui « . . . amor che move il sole e l'altre stelle » (*Par.* XXXI ll, 145).

Ar mai fi de adăugat că la nivelul ceresc cronotopul-corelativ obiectiv al simbolismului ascensional este « muntele de sub lună », unde lumea terestră și cea uraniană « ajung pe aceeași linie »²⁷, și care poate fi recunoscut în acea « Acropole pe lună plină », ce constituie punctul de racordare între carnavalul atenian și scara purificării sufletești, deschizînd accesul spre viziunea Paradisului.

3. Homer reprezintă veriga de legătură dintre acest plan al romanului și următorul, nivelul *subpămîntean*.

Am văzut că figurile diviziunii și ale ascensiunii, examinate în etapa anterioară a analizei, erau rezumate în procesul de sublimare consumat în forul interior al lui Stratis, ceea ce ne prilejuia o « recunoaștere » — « en abyme » — a infrastructurii intertextuale dantești a planului respectiv al lecturii. Dacă vom opera acum o deschidere spre o « intertextualitate internă », adică spre un context mai larg care ar fi ansamblul operelor lui Seferis, vom vedea că acest personaj, ce este caracterizat de epitetul « o *Thalassinós* » (« *Corăbierul* »), poate fi identificat cu un

²³ G. Durand, op. cit., p. 179

²⁴ « Exemplul literar definitoriu de călătorie ascendentă se află în ultimele șase cînturi din *Purgatoriul* lui Dante » — N. Frye: *New Directions . . .*, în vol. cit., p. 59

²⁵ Afinitatea dintre *Purgatorio* și *Odissea* a fost observată de Francesco De Sanctis: *Storia della letteratura italiana*, t. rom., ELU, Buc., 1965 p. 243.

²⁶ N. Frye, op. cit., loc. cit.

²⁷ ibid.

Ulise modern²⁸, fapt confirmat, de altfel, în roman de aceea că ghidul său nu este Vergiliu, ci Homer. Nu numai alter-ego-ul dantesc întreprinde o călătorie în lumea morților, ci și eroul homeric, pe parcursul unui cînt întreg (*Odissea*, XI), care a fost intitulat de comentatori « Nekyla ». Elemente ale unei asemenea ceremonii recunoaștem într-un episod din ultima noapte (*Acr.* VI, 236—239), unde are loc o incinerare simbolică, precedată de versurile celei de-a doua « Nekyla » homerice (*Odissea* XXIV, 11—14). Comparînd viziunea lui Dante asupra « celui al tărîm » cu aceea a lui Homer, constatăm că, în vreme ce la poetul creștin lumea umbrelor este mai degrabă un « dincolo » ontologic, la aedul antic și la eroul ce îl urmează ea presupune un « jos » destul de bine marcat. De aceea, simbolismul operant la nivelul subpămîntean va fi unul *descendent*.

O curioasă viziune precede apropierea dintre Stratis și Salomi: « gorgona scurtă-n plcioare » (*Acr.* I, 49 și 57); sensul destul de obscur al referinței se luminează prin confruntarea cu două versuri din finalul primei « Nekyla » (*Odissea*, XI, 634—635), care descriu fuga lui Ulise de teamă să nu vadă capul îngrozitor al Gorgonei, trimis din Hades de « agauē *Persephónēia* » (s.n.). Acest episod ne furnizează o pistă care, în această ordine de idei, ne conduce la constatarea că o lectură orientată de simbolismul descendent deplasează centrul de greutate al narațiunii de la Stratis la cuplul Salomi-Lala, deplasare în lumina căreia nu vom întîrzia să recunoaștem « forma unificatoare » a mitului Persefonei — « kore » din imnul homeric *Cîntre Demeter*²⁹.

În timp ce celelalte surse, Seferis fie și le indică într-un fel oarecare, fie le declară explicit, ca în cazul *Divinei Comedii*, vrînd parcă să atragă atenția cititorului asupra lor, ceea ce frapază în privința acestei noi inserții intertextuale este grija cu care este disimulată sub celelalte inscripții ale palimpsestului, de parcă asupra autorului ar apăsa interdicția spuselor, ce « usucă glasul — Ischănei auden » inițiatorilor de la Eleusis (*Dem.* 479). Mitul « korei » se află dizlocat și « pulverizat » în paginile romanului, în aluzii mergînd de la mici « tușe » stilistice pînă la prelucrarea unor motive, mitologeme și riteme, și reconstituirea lui cere efectuarea unor operații aproape « arheologice ». Detallarea demonstrației la acest nivel riscă să devină specioasă. Mă voi mărgini, de aceea, doar la cîteva mostre.

Epitetul homeric nu este o simplă figură ornantă; în întreaga tradiție orală, formule ca « Hera cea cu ochi de bou » par a se referi la epifaniile zeilor respectivi, iar fixitatea lor ascultă de rațiuni de eficacitate, conferind credinciosului puterea de a-l chema « . . . nu numai invocîndu-l numele (zeiței n.n.) ci și epifania el. . . »³⁰ În pasajul de la începutul nopții a treia (*Acr.* III, 97), referit de autor la *Infernul* lui Dante (« Ruppeml 'alto sonno. . » etc.), termenii « énas varýs vróntos » (unde « varýs » = greu, puternic, iar « vróntos » tunet, în sens literal) indică faptul că sub referința dantescă este disimulat epitetul « *barýktypos* » — « cel ce lovește cu putere », aplicat lui Zeus, stăpînul tunetelor (*Dem.* 3) Epitetul apare dezvoltat în alte două

²⁸ Stratis Corăbierul este eroul liric al unui întreg ciclu din volumul *Caiet de exerciții* (1940), unde se regăsesc multe motive din roman, și a două poeme din *Jurnal de bord II* (1944): *Stratis Corăbierul între florile iubirii* (deosebit de semnificativ în privința identificării dintre personal și Ulise) și *Stratis Corăbierul la Marea Moartă*.

²⁹ Referințele la acest imn urmează textul și numerotarea versurilor din ediția *Homeri Opera*, *Recognovit brevique adnotatione critica instructa* Thomas W. Allen. Tomus V. Oxonii: typographo clarendoniano, 1959, pp. 2—20.

³⁰ Albert B. Lord: *The Singer of Tales*, Cambridge, Massachusetts, 1960, p. 67

contexte, și de fiecare dată semnificația este de lovitură puternică, de proveniență misterioasă, aproape supranaturală: « Simți că un idiot // lovea în cap cu un toiag de fier » (s.n.) (Acr. II, 85); « . . . ca și cum cineva ar fi lovit-o în ceafă cu un ciocan. . . » (s.n.) (Acr. V, 204). « Epifania » adjectivală a Persefonei este « tanýsphyros » — « cea cu gleznele prelungi », repetată în destul de multe contexte ale imnului (vezi Dem.2: « thýgatra tanýsphyron »); portretizarea Sfinxului între altele prin « glezne-groase » (Acr. I, 6) — unde autorul folosește arhaismul « sfýrón » în locul cuvîntului comun « astrágalos » — pare a fi un soi de « etimologie negativă » de tipul « Canis a non canendo ».

Motive ale imnului homeric pot fi descifrate în romanul lui Seferis prin aceeași lectură « în filigran ». Răpirea Persefonei, deopotrivă nuntă și moarte, are loc pe cînd « culegea flori » — « ánthēa t'alnyménen » (Dem. 6—8) și cînd narcisul îl servește de momeală spre a fi înghițită de pămînt. Salomi îi aduce garoafe lui Stratis cînd fac dragoste pentru prima oară (Acr. II, 62) și tot garoafe are în mînă în clipa morții (Acr. IV, 234), iar Stratis, a cărui iubire este legată printr-o obscură fatalitate de moartea ei, se compară pe sine cu Narcis, într-un context de scufundare (Acr. IV, 227).

În sfîrșit, mitologeme și rîtme cu un caracter fie magic fie cultic, sînt de asemenea prezente. Atunci cînd Aidoneus o lasă pe Persefona să se întoarcă la mama ei, îi dă în prealabil să muște dintr-un simbur de rodie, pentru ca zeița să se întoarcă în lumea umbrelor: « rhoiéis kókkon édoke phageln » (Dem. 372). Tot astfel, Lala îi oferă Salomel o piersică, într-un episod ce marchează identificarea celor două figuri feminine, dar și anticipează moartea celei din urmă (Acr. IV, 154). Demeter poruncește eleusiniilor să-l clădească un templu — ei și implicit și fiicei — « unde-l colina mai înaltă » — « epl prouchon kolonò » (Dem. 298), și tot « epl prouchonti kolonò » Stratis și Lala aduc prinos Salomei (Acr.VI,247), în dreptul Caria-tidelor.

Toate acestea sînt însă doar « tà legómena » — cele ce se rostesc și pot fi rostite; misterele Demetrel și Persefonei mai cuprind și « tà deiknýmena » — cele arătate și « tà drómena » — cele făptuite⁸¹. În lumina lor datele mitului și ritului « Korei » se organizează cu o mai mare claritate.

Un aer misterios, supranatural, însoțește de fiecare dată apariția Lalei. Simplă și de nepătruns, virgînă și exercitînd o irezistibilă atracție erotică, ea pare o personificare a « eternului feminin », a Animei jungiene, sau mai degrabă a unei forțe cosmice. Diversele mitologeme « deiknýmena », care gravitează în jurul acestei figuri, fie că fac parte din complexul mitic amintit, fie că nu, îi conferă caracterele unei « pótnla » — ale unei « venerate » — asemeni mamei-Demeter. Iată prima ei epifanie: « Are ceva ceșos în privire și pe trup; simți că ar trebui să-i dai la o parte ceașca, nu numai de pe ochi, dar și de pe trup, dacă ai putea crede că trupul vede » (Acr.I,40) și această ceașcă care o însoțește peste tot poate fi considerată ca o transformare a vîlului cernit al Demetrei, după pierderea fiicei sale: « eûren d'en neò Demétra kyanópeplon » (s.n.) (Dem.319 și în multe alte locuri). Pe de altă parte, atunci cînd natura zeiască a Lalei se revelează definitiv lui Stratis, semnul este « scîlpirea chipului ei » (Acr.VI,251) așa cum strălucirea Demetrei umple ușa palatului lui Keleos: « . . . plasen dè thýras sélaos theloio » (s.n.) (Dem. 189). În sfîrșit,

⁸¹ Vezi Ch Kónányi: *La jeune fille divine*, în Jung-Kónányi: *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, 1968, p. 195.

Lala mai este « un copac îndurerat » (Acr.III,127), și chiar dacă arhetipul zeului-arbore aparține altei configurații mitice, totuși poate fi legat de funcția de protectoare a vegetației, atribuită zeiței de la Eleusis.

« Tà drómena » întăresc figura Lalei ca « pótnia ». Fiorul religios însoțește revelația ei ca arbore: « Domina în chip ciudat neantul din jur — ca dinafara lumii omenești. . . Stratis simți cum răsuflarea ei se topea în răsuflarea nucului, cel-amețea. . . Stratis își reținu un imbold de a-i cădea la picioare » (Acr.IV,162—163). În *actul misterial* al « hierogamiei », personajul masculin, asemeni inițiatului în mistere, devine una cu zeița: « . . . se apleacă și se uni cu acea trecere » (Acr.VI, 239)²². Nu este de mirare că această « hierogamie » culminează cu « epopteia » nașterii unui « copil divin »: « . . . am văzut un om reînviind din sinul marmorei » (Acr. IV, 252)²³, și această naștere are loc în mijlocul flăcărilor dătătoare de nemurire: « Atunci am zărit un fulger spintecînd timpul ca un mare șarpe, de sus pînă jos » (Acr. loc. cit.), la fel cum Demeter îl scâldea în flăcări « ca pe un tăciune » — « nýktas dè krýpteske pyrôs ménei éyte dalón » (Dem.239) — pe Demophóon, fiul lui Keleos, spre a-i dărui imortalitatea.

În perspectiva acestui scenariu mitic, o triadă feminină se instalează în centrul intrigii romanului. Primii doi membri ai acesteia sînt dubletul Lala-Salomi, despre a căror interpenetrație am anticipat parțial mai sus. Identificarea celor două personaje are loc sub acțiunea « paradoxelor ideii mitologice » despre care vorbea Kérényi. Unul din ele ne arată că « Pierderea virinității și trecerea frontierei Hadesului sînt alegorii echivalente. . . »²⁴. În roman, Lala este virgina, dar în urma însoțirii ei cu Stratis, Salomi moare. Celălalt paradox, complementar cu acesta, desenează « . . . un domeniu limitrof între virginitate și maternitate. . . »²⁵. În cartea lui Seferis, fecioara Lala — care este totodată o « pótnia » — își încorporează — întii oniric, apoi într-un mod mai propriu pe a sa « Kore » — Salomi și dă naștere « copilului divin ». Toate acestea întesc spre constituirea unei figuri duale « . . . care ar fi în același timp mamă originară și fiică originară »²⁶. Interpretînd din acest punct de vedere aspecte ale intrigii examinate anterior, vedem că atît « hermafroditismul » lesbian al Salomei, cît și « deghizarea » celor două eroine în Pasifae, devin la acest nivel mărci ale identității a două aspecte « funcționale » ale aceleiași divinități.

Cel de-al treilea virf al triunghiului îl formează Luna plină, prezență simbolică ce dă rațiunea de a fi întregii strategii narative a romanului. Ea poate fi identificată cu Hecate (vezl : Acr.V,186), a cărei apariție meteorică, dar nu mai puțin semnificativă în imnul homeric (Dem.52), este iluminată de « făclia » (= « sélas », cuvînt înrudit cu « seléne ») pe care zeița o poartă în mînă.

Cronotopul acestui nivel al lecturii, a cărei infrastructură mitico-misterială am încercat s-o pun în evidență, este cavitățile hypogee — « casă întunecată » (Acr.II,80), peșteră deschisă spre mare (Acr.VI,226), sau vale a carierei de marmură (Acr.VI, 251) — cînd cufundată în beznă, cînd scîldată în lumina orbitoare a epifaniei. În care se celebrează misterele vieții și ale creației.

²² « Și bărbații penetrau în figura Demetrei și se identificau cu zeița » — Ch Kérényi, op. cit. vol. cit., p. 192

²³ Vezl : *ibid.*, p. 199

²⁴ *ibid.*, p. 199

²⁵ *ibid.*, p. 154

²⁶ *ibid.*, p. 171



vitalitatea tragediei antice

ELECTRA • MEDEEA • TROIENELE

în regia lui

ANDREI ȘERBAN

TEATRU ȘI COMUNICARE

O redimensionare a valențelor tragediei antice, o înțelegere proaspătă a vechilor clasici, o primenire, în coordonate moderne, a unor sensuri esențiale, iradiate pînă astăzi de miracolul grec — acestea ar fi doar cîteva din titlurile de glorie care au făcut cunoscută și celebră viziunea scenică a românului Andrei Șerban pe multe din meridianele lumii, în decursul ultimilor ani.

O anume austeră, pătrunzătoare readucere în actualitate a ideii însăși de « catharsis », enunțată mai demult în Poetica lui Aristotel, îmbinată astăzi, cutezător, cu modernitatea viziunii de ansamblu, fac într-odevăr din teatrul lui Andrei Șerban, unul din cele mai sesizante fenomene ale scenei mondiale, lucru cu relevanță remarcată de critici literari și teatrali de pretutindeni. Ce trăsături explică îmbucurătoarea notorietate dobîndită de teatrul lui Andrei Șerban în lume? Dincolo de seriozitatea muncii sale regizorale de zi cu zi, dincolo de lucrul asiduă cu textele, de finețea și nervul analizelor și disocierilor sale, — nu atît teoretice, cît practice, pragmatice, concrete —, aflăm, desigur, capacitatea regizorului de a intui cu siguranță acel element de eternă tinerețe a capodoperelor clasice, privite ca forțe vii ale unui proces de comunicare, astăzi ca și ieri, creator de participare umană și implicare constructivă. Jucată în Off Broadway, la New York, în cadrul gotic de la Sainte Chapelle, în inima Franței milenare, la Taormina, în Italia sau în Germania, drama antică își menține, într-o asemenea interpretare, nobila tensiune intactă, nestîljenită de trecerea timpului, de barierele lingvistice sau aoperative: răsunînd — convingător, cvintesențial — în limbajul cel mai pur al universalității, mesajul, astfel rostit, se propune publicului ca o nouă și răscolitoare lectură din marea carte a literaturii umane clasice.

Patrick Burke — în rolul lui Jason



ANDREI ȘERBAN

ELECTRA

Probabil că greaca veche este, pentru actori, cel mai generos material din câte s-au scris vreodată. Antichitatea a simțit într-adevăr, nevoia de a inventa un limbaj poetic apt să aducă la îndeplinire această misiune coplesitoare: prin cuvânt, a trimis mesaje la depărtări foarte mari, într-un spațiu deschis nu numai sufletului tuturor locuitorilor cetății, dar și mărilor, văzduhului, astrilor.

Este lesne de închipuit cum aceste cuvinte se cuveneau să poarte în sine o forță, o siguranță și o energie capabile să susțină un astfel de contact.

Nu știm mare lucru despre viața acelor oameni, purtătorii acestor cuvinte de acum două mil de ani. Nu știm nimic despre felul de antrenament scenic la care erau supuși. Nu știm nici cum sunau vocile lor, nici cum erau mișcărilor lor. Lucrul de care sîntem totuși siguri este că toate acestea au fost realmente cu puțință: că faptele omenești ca și noi, cu brațe și picioare ca ale noastre, cu plămîni și voci ca ale noastre, au găsit cu cale să capteze energia invizibilă a acestor comunicări la distanță. Putem, firește, citi tomuri savante despre istoria spectacolului amintit sau anumite studii de arheologie și, de la toate, vom învăța câte ceva. Totuși, actorul — prin însăși munca sa — are prilejul de a descoperi o realitate mult mai concretă și directă. Aproximîndu-se de acest material, el încearcă să fixeze calitatea unei anume vibrații, a unui sunet emis cîndva de pieptul semenilor săi de atunci. Toată căutarea are drept scop regăsirea acelui sunet, a acelui cuvînt, slujirea lui, descoperirea a ceea ce putut el să însemne cîndva. Toată concentrarea își propune, așadar să exploreze căi de a produce astăzi acel timbru produs pe atunci într-o oară.

Pronunțînd versul antic, nu numai ritmul lui se reînsuflește, ci și imaginația însăși, în totalitatea ei, se dezmoștește, dinamizîndu-se în direcții multiple. Încerci să vezi imaginii în sunet. Te convingi că devii tu însuși cel dintîi rostitor al acelor

cuvinte. Vibrații ascunse se lasă deslușite și începi să pătrunzi « partitura » textului într-un fel mai adevărat decât al reuși procedînd prin orice analiză logică. Nu numai imaginația, ci toată ființa noastră se readeșteaptă la viață, prin opera cuvintelor. Este vorba de a dezvălui paradoxul în virtutea căruia capul, inima și vocea nu sînt entități separate, ci dimpotrivă, întim legate între ele. Trupul întreg nu este decât un instrument complex și sensibil care se cuvine acordat, dacă vrei să te slujești de el. Ca sunetul să lăse cum se cuvine, trebuie descoperită sursa lui, rostitorul trebuie să la conștiință de acel izvor, să găsească un punct de sprijin care să-l permită să-l dea amplexare în continuare. E dezvoltarea unei posibilități de afirmare completă. O angajare. Mișcarea și vocea se regăsesc într-un efort comun. Gestul și respirația coexistă, reciproc indispensabile, ca expresie a unui tot.

Nu printr-o tehnică oarecare se ajunge la explorarea unor asemenea posibilități, ci prin înflorirea unei sensibilități anumite . . .

Cuvîntul a fost așternut în scris spre a fi trăit în clipa rostirii, într-o relație imediată cu sunetul, relevînd infinita posibilitate de a crea stări și situații, ca în muzică. Cuvîntul există prin el însuși și prin nimic altceva. Izvorăște de undeva. Se duce. Îl percepi vibrația. O reții. Încerci să faci această coardă să vibreze în tine.

TROIENELE

Zei își săvîrșesc lucrarea. O întreagă civilizație e sortită pieirii. Năvala Ahellor e în tol. Trola se prăbușește. Bărbații ei pier, nimicîți în luptă. Bunurile Trolei sînt jefuite. Femel, soții, mame de regi și principii sînt luate în robie. Se rîndulește convolul. Corăbii se încarcă. Lunga călătorie începe.

Care să fie semnificația acestor experiențe într-o pierdere și suferință? Ce putem înțelege urmărind traiectoria victimelor?

La capătul captivității lor, femelle trolene vor fi descoperit ceea ce ignorau la începutul drumului. Substanța acestor descoperiri este o nouă forță, un lucru ce nu poate fi nici atins, nici văzut de Ahel. Trolenele purtau în sinea lor acest ceva în clipa cînd își părăseau cetatea înfrîntă.

SUFLETUL însuși al Trolei.

În ciuda tuturor greutăților, călătoria a adîncit, pentru femel, înțelegerea acestui lucru posedat în adevăr, le-a făcut să se identifice cu propria lor țară.

Atîta timp cît aceste femel trolene vor trăi, Grecii nu vor avea altceva de făcut decât să sufere influența lor.

Precum Occidentul primind vizitarea Orientului.

SORTILEGIUL VECHII TRAGEDII ELINE

Iată sortilegiul redescoperit al vechii tragedii grecești. Textul este în elină, latină, aztecă, punctat de cantilene din Balcani și din America de sud. Reprezentația începe pe culoare și pe treptele teatrului Chaillot, de unde spectatorii sînt conduși cu luntrea, precum Troienele captive, pînă în sala mare. Nu-i vorba de a desluși totul, scopul e doar de a face cuvintele unei limbi necunoscute să răsune pe o canava recognoscibilă — cumva precum în *Orghast* creat de Peter Brook pentru Festivalul din Chiraz; auzul nostru este confruntat cu forța emotivă a vocii umane modulată de sunete. Afirmatia regizorului Andrei Șerban, după care am asculta replicile întocmai precum spectatorii de acum douăzeci și cinci de secole, nu e decît o piruetă, devreme ce vechii greci înțelegeau greaca veche, iar aceste sunete, pentru ei, erau cuvinte. Dar, dincolo de această mică butadă scenografică și intelectuală, avem de a face cu un mare regizor, iar spectacolul este superb. Inflexiunile vocilor și corurilor sînt suficiente pentru a ne face părtași la imprecățiile și deprecățiilor actorilor; jocul de lumini, pieptănăturile, atitudinile personajelor, reînsufleșesc în ochii noștri profiluri cunoscute, mai puțin din arta statuară cît din picturile vaselor grecești; trupa teatrului « La Mama » din New York se dovedește de o calitate excepțională, prin disciplină, inteligență și credință în ideal; regia lui Andrei Șerban, de o inventivitate remarcabilă, este o mare realizare. Tragedia, este drept, apare atenuată pe latura ei psihologică și socială, dar ea redevine, pentru noi, o mare Ceremonie, un rit de o frumusețe răscolitoare, ferit de riscurile unui exces către barbar. Aceleași calități se regăsesc, poate cu mai puțină strălucire, în *Electra* după Sofocle, dar această seară de teatru rămîne, în ansamblul ei, o sărbătoare de la care spectatorul pleacă fericit.

« L'Express »

CLIVE BARNES

UN EVENIMENT

De cele mai multe ori scriu despre piese : bune, proaste, sau indiferente. Cîteodată mi se întîmplă să scriu despre Teatru. Întotdeauna, în astfel de împrejurări, mă trece un fior care se comunică parcă mașinilor de scris. O asemenea ocazie este cea prezentă.

Românul Andrei Șerban este, indiscutabil, unul din cel mai interesanți și mai îndrăzneți inovatori în materile de regie pe plan mondial. El și colaboratoarea sa

muzicală Elizabeth Swados — a cărei vitală contribuție este de primă importanță — ne declarau în program că « au participat la activitatea desfășurată de Peter Brook la International Centre of Theatre Research, și că se simt legați de el în propriile lor explorări. » Această mărturisire este în același timp modestă, corectă și înșelătoare. Elizabeth Swados, într-adevăr, este una și aceeași persoană cu compozitoarea lui Peter Brook, iar Andrei Șerban a luat parte activă la experimentele lui Brook cu noțiuni scenice ca timp, loc și existență. Ceea ce se cuvine subliniat e faptul că prezenta trilogie, îndelung pregătită timp de mai bine de doi ani de zile, le aparține totuși pe de-a întregul . . .

Este vorba de *Medeea*, *Troienele* și *Electra*, fiecare abordată în moduri surprinzător de diferite. Toate trei sunt, pe plan verbal, cu neputință de neînțeles. Avem într-adevăr de a face cu un teatru non-verbal, de comunicare aurală. Andrei Șerban se servește de limbaj ca de muzică. Actorii lui se exprimă în greaca veche și în latină, cite puțin din fiecare, pigmentându-și rostirea cu șuier și șoapte. Un lingvist n-ar putea probabil să o înțeleagă, dar, întocmai ca orice spectator, orice lingvist ar pricepe pe loc despre ce acțiune este vorba.

Imediațetea acestei concepții despre teatru transcende cu mult noțiunile narrative acceptate, după care ceea ce se întâmplă pe scenă trece printr-un receptacol literar. Andrei Șerban face pe spectator să resimtă emoții fundamentale: dragostea, durerea, angoasa, dezgustul sau teama, la un nivel mult mai apropiat de adevărul vieții. Desigur, esențial vorbind, senzațiile rămân total extrinsece: nici o experiență teatrală nu va putea, de pildă, să ofere duplicatul exact, săgetător, al durerii fizice concrete, dar distanțarea la care ne referim poartă marca unei anume onestități poetice. Teatrul lui Andrei Șerban ajută pe spectator să-și scruteze mai bine propria gândire. Pieseile au fost pe drept cuvânt intitulate « Fragmente dintr-o trilogie »: ele diferă în chip straniu ca textură. Într-un sens, am putea vorbi de bucăți muzicale: acompaniamentul sonor creat de Elizabeth Swados, tânguitor și răscolitor totodată, oferă cutia de rezonanță a spectacolului. Este un univers dramatic structurat în foarte mare măsură pe acest environment sonor.

Medeea — concentrată, obscură, tactică. O tragedie văzută cu pleoapele strînse. Pînă și țipetele par strangulate. *Troienele* — ca o orgie, unul din puținele exemple de teatru erotic autentic, din câte am putut întâlni pînă acum. *Electra*, — un ritual de împlinire, întregit de prezența pe scenă a unui porumbel și a unui șarpe viu. Teatrul lui Andrei Șerban este, mai înainte de orice, de un extraordinar simbolism. Această trilogie muzicală și dramatică este de o mare frumusețe iar actorii o interpretează cu delicatețe, făcînd-o nu numai mișcătoare dar și credibilă. Trebuie recercetate, în acest mod, vechile mituri grecești aducîndu-ne aminte de unele, lăsînd uitării altele. Inteligența spectatorului este pusă în stare de tensiune. Nimic nu este, în chip deliberat, mai explicit decît cuvîntul în aspectul său finit. Totul, alci, depinde însă de actul teatral, apt să fie înțeles în oricare dintre sensurile convenționale ale literaturii, impunîndu-se însă spectatorului, la fel de familiar ca însăși viața.

« New York Times »

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS J.D.

Gilbert Amy
 Georges Aperghis
 Ballet de l'Opéra
 Ballet de Corée
 Ballet du XX^e siècle
 Maurice Béjart
 Luciano Berio
 Cathy Berberian
 Jean-Pierre Bisson
 Trisha Brown
 John Cage
 Patrice Chéreau
 Cocteau
 Le Cubisme
 Merce Cunningham
 Jean Dubuffet
 Richard Foreman
 Simon Forti
 Le Futurisme
 La Galerie Sonor

Carlo-Maria Giulini
 Phil Glass
 Groupe TSE
 Jerzy Grotowski
 Jaspers Johns
 Joan Jonas
 Maurizio Kagé
 Kenneth King
 Aloys Kontarsky
 Jorge Lavelli
 Cary Rick
 Philadelphia Composers Forum
 Dieter Schneitz
 André Serber
 Galerie Ilana Sonnabend
 Karlheinz Stockhausen
 Anton Webern
 Iannis Xenakis
 Bernd Aloys Zimmermann

2 Rue du Faubourg Montmartre 75009 PARIS 92

DIMENSIUNEA MITICĂ A REALITĂȚII

Desigur, în *Medeea* lui Andrei Șerban, este vorba de o tentativă teribilă, tragică, aproape disperată, nemărturisită, de a regăsi rituri arhaice, gesturi, sunete, modulații, modele pe care — dintotdeauna — le purtăm în adâncul sinelui, dincolo de cultură, dincolo de civilizația noastră: sunt modele, arhetipurile pe care se pune chestiunea să le scoatem la lumină, în vederea unei reintegrări a umanității pierdute, într-o ordine spirituală și cosmică, reinventată sau redescoperită.

Andrei Șerban, care a început prin a pune în scenă *Iuliu Cezar* de Shakespeare, la București, pregătește un spectacol cu *Elektra*, promis pe curînd scenelor pariziene după ce teatrul din Bordeaux a avut privilegiul de a-l aplauda în premieră. Ca de obicei, Andrei Șerban încearcă să confere realității o realitate și o semnificație mai mare încă, un adevăr universal valabil; cu alte cuvinte, depășind o anume politizare infantilă, depășind evenimentele istorice sau dramele dintre indivizi, el ajunge să înalțe toate acestea la altitudinea mitului: transformîndu-le în sacru și legendă.

De la o vreme, aflăm din dicționare că a demitiza înseamnă a aduce un mit la realitate. Chestiunea este de a ști despre ce «realitate» este vorba. Conferind unui eveniment o semnificație exemplară, făcînd din el o ceremonie, sacralizîndu-l, aceasta este calea de a reda unui eveniment realitatea sa veritabilă. A face dintr-un lucru un mit, înseamnă a-l readuce la arhetipul său uitat. Uneori, în vise, redescoperim arhetipurile ascunse în străfundurile noastre: zborul, de pildă, grădina fermecată, pomul, tufișul arzător, etc. etc. etc. etc.

N-aș vrea să mă aventurez; știu bine, iar Andrei Șerban mai bine decît mine, va ști să facă din *Elektra* mai mult decît un simplu eveniment, mai mult decît un fapt scenic divers, ci dimpotrivă, o legendă tragică, așa cum încă de pe acum a presimțim: Andrei Șerban îl va împărtăși o viață nouă întîlnînd mitul, făcînd respirația lui mai vizuală, mai eficace, mai liturgică.

MEL GUSSOW

UN SPECTACOL PUR ȘI FENOMENAL

După un triumfal turneu în Europa și Orientul mijlociu, Andrei Șerban a revenit în Statele Unite cu surprinzătoarele sale versiuni după lucrările clasice ale antichității grecești, *Troienele* și *Electra*, care se joacă în fiecare sfințit de săptămînă pe scena Teatrului «La Mama», sub titlul *Fragmente dintr-o Trilogie*. Opera cutezător experimentală a acestui regizor născut în România, se înscrie, indubitabil, în aceeași clasă cu reallzările unor Peter Brook și Jerzy Grotowski. Ea echivalează, fără doar și poate cu o reinvenție a teatrului.

Euripide și Sofocle vorbesc (prin traducere) despre un timp străvechi și teme atemporale. Răspunsul « eretic » dat de Andrei Șerban acestor clasici impunători a fost de o proscie cuvintele. Pieseile sînt, într-adevăr, jucate în greaca veche (de-așemeni, în latină și alte limbi greu de deslușit) cu replici guturale, scrișnete și vorbe șuierate, fără raport cu limba cotidiană a zilelor noastre.

Se pierde, poate, aici o anume specificitate a personajelor (nu sîntem totdeauna siguri cine se adresează cui), se estompează unele nuanțe psihologice și lirice. Ciștigul, în schimb, este imens. Pieseile montate de Andrei Șerban sînt explorări adînci în străfundurile inimii omenești. În locul cuvintelor, luăm un contact direct cu emoțiile reprezentate prin acestea: milă, spaimă, minie, tulburare, culpă, răzbunare.

Nici un teatru non-verbal nu ar fi putut da naștere unor trăiri mai răscolitor evocate. Acțiunea se comunică direct prin strigăt, șoaptă, tăcere, privire și imagine. Imaginile, într-adevăr, rămîn memorabile. Elena pingărită, despuiată, minjită, răpită; un copil închis într-o cușcă, precum o necuvîntătoare dusă la sacrificiu; o sinucigașă rostogolindu-și trupul, într-o mișcare lentă, aproape rituală, desfășurată pe un plan înclinat, împletindu-și aici căderea cu gesturi de mare intensitate, precum un înger prăbușit din înalt.

Asemenea viziuni ar fi avut un impact imens chiar dacă reprezentarea ar fi fost depărtată de ochiul spectatorului, jucată, să spunem, pe o scenă clasică, sau filmată. Inovația lui Andrei Șerban constă aici din transformarea întregii săli în spațiu de joc, ceea ce implică, prin forța lucrurilor, întregul public în acțiune.

Împreună cu actorii, sîntem, așadar, invitați să pășim pe această scenă, în timp ce acțiunea izbucnește pretutindeni în jur: pe platforme, în carele ce încep să se pună în mișcare; deasupra capetelor noastre, pe balcoane suspendate; pe trepte; desigur, pe scena propriu zisă. Asemenea tehnici au mai fost folosite și înainte, într-un mod cît se poate de remarcabil de Luca Ronconi în *Orlando Furioso*, dar ceea ce, la Ronconi, părea o iscusință de ordin aproape carnavalesc, se dovedește a fi, în mîinile lui Andrei Șerban, un demers de inspirație majoră.

Pe cînd actorii năvălesc printre noi, în timp ce ritmurile muzicii lui Elizabeth Swados pulsează din fundalul scenei, ne simțim aproape martori oculari ai prăbușirii Troiei (oare la Troia am fi înțeles limba personajelor?) Acțiunea devine credibilă, fără să piardă cu nimic caracterul ei simbolic și impresionist. Este o interpretare, o variațiune pe o temă clasică, ca și cînd regizorul ar fi îndrumătorul unei mișcări coregrafice sau compozitorul unei piese de teatru.

Troienele sînt de fapt, concepute în chip de « operă epică » iar compozitoarea Elizabeth Swados lucrează aici în perfectă simbioză cu regizorul. Muzica ei răsună inextricabil implantată în eveniment. Cu ritmurile ei zguduitoare, ea izvorăște parcă, aievea, din căderea Troiei.

După ce am fost martorii urgisirii unui popor, în partea a doua, așezați în bănci, asistăm la năpăstulrea lui finală, prin surghiunirea femeilor, minate cu sila în afara arenei. Urmează un lung antract, după care actorii reapar în fața noastră spre a interpreta *Electro*. Publicul ocupă două lungi peninsule, între care vedem scurghindu-se — ridicată la rangul de supremă distilare — o cvintesență a *Electrei*. Personajele se prezintă singure, numele lor rămîn de altfel singurele cuvinte cu sens în întregul spectacol.

Electro lui Andrei Șerban este, poate, mai adînc simbolică și mai adînc personală, decît *Troienele*. Un porumbel în carne și oase și un șarpe viu reprezintă polaritățile acțiunii. Apare și duhul rătăcitor al lui Agamemnon ucis, înfășurat în falduri; apare, orb, Oedip. Se ridică securile ucigașe. În contrast cu eposul dintîi, avem de-a face, Ici, cu impactul condensat al unui strigăt intim, de agonie. Jocul actorilor, îndeosebi al Priscillei Smith, în rolul *Electrei*, este de o intensitate aproape insuportabilă.

LA MAMA REPERTORY COMPANY



Andrei Serban

Elizabeth Swados

FRAGMENTS OF A TRILOGY

1975 International Tour



Vienna
Arena 75
Rotterdam
De Schouwburg
Athens
Lycabettus Hill
Persepolis Ruins
Shiraz Festival of Arts
Helsinki
Carola Stuehmhusel
Berlin
Leistungshen
National Galerie
Belgrade
Bijel Festival
Venice
Church of San Lorenzo, La Biennale

Paris
Festival d'Automne, Brucke du Nord
Bonn
Rhetorischen Landesmuseum
Thouzon les Bains
Gymnasium
Cergy-Pontoise
Centre d'animation Eclairville
St. Quentin Yvelines
La Maison
Sion
Teatro Sociale
Reims
Museum de la Culture
Angers
Cathédrale Saint-Jean

LA MAMA ANNEX December 27 - January 18 NEW YORK CITY

Unul din afişele teatrului new-yorkez «La Mama»
pentru spectacolele regizate de Andrei Şerban

În final, după moartea Clytemnestrel și a lui Aegist, după răzbunarea lui Agamemnon, corul petrece pe Electra cu sunet clar de trîmbițe și clopote, făcînd fiecare ecou, pe note proprii, unor sonorități de naștere și primenire.

În seara premierei, Ellen Stewart, matema îndrumătoare a teatrului « La Mama », s-a alăturat acestui cor cu propriul el clopoțel (cu care, de obicei, anunță începerea spectacolelor). Momentul a fost o adevărată celebrare, căci această premieră reprezintă încununarea eforturilor uriașe depuse de Miss Stewart pentru susținerea și promovarea teatrului. Rod al unei conlucrări între națiunile trecînd dincolo de barierele de limbă, *Fragmente dintr-o Trilogie* este un spectacol pur și fenomenal.

«New York Times»

GUY DUMUR

«SĂRBĂTORILE» LUI ANDREI ȘERBAN

Un element important pentru o microbiografie a lui Andrei Șerban: prezența lui alături de Peter Brook la Persepolis, cînd acesta creaa spectacolul *Orghast*.

Cred că această operă în două părți — scrisă într-o limbă imaginară, jucată din amurg și pînă în zorii, pe fundalul de decor al reliefulurilor sasanide și al mormîntului lui Artaxerxes —, a oferit lui Andrei Șerban un izvor de gîndire pentru a prefăce unele moduri de reprezentare a tragediei antice.

Peter Brook pornise în căutarea miturilor primordiale — de la Prometeu la mazdeism, renunțînd, pentru asta la întreaga arheologie a stilului « Musée Grévin », cu scopul de a regăsi adevăratele arhetipuri. Andrei Șerban își va fi amintit cu siguranță de acele scene admirabile în care, readuse la viață erau, pentru public, nașterea focului ori rătăcirea lui Oedip, urmărit de spectatorii, prefăcuți la rîndul lor în umbra unor fantome milenare...

Andrei Șerban a văzut și simțit toate acestea astăzi, în acest moment al Istoriei noastre cînd am pierdut o bună parte din încrederea avută cîndva în modurile noastre de expresie tradiționale — și atît de puțin tradiționale, încît, precum o osîndire la moarte, le repunem permanent în chestiune.

Andrei Șerban a știut să organizeze dezordinea, instinctul; a disciplinat anarhia și a înțeles că limbile moarte — greaca și latina — puteau fi făcute să slujească unei muzici noi, aptă să redeștepte în noi amintirea unei lumi sălbatice, a cărei cruzime nu se drapa în nici o Ipocrizie, o lume în care călăul suferea cel puțin la fel de mult ca și victima.

Radical egalitară, aceasta este lumea tragediei. Fle că-l vorba de nefericitele femei ale Troiei, ucise și luate în captivitate, fie că-l vorba de regăsirea ucigașă a lui Oreste și a Clytemnestrel, sau iarăși, de cumplita răzbunare a Medeilor, toți și toate ni se înfățișează înaltea crimelor și a morții fără mască.

Smulgînd tragediei masca ei, Andrei Șerban încalcă legile Istoriei teatrale, — vor spune unii. Dar tocmai comportîndu-se iconoclast în raport cu reprezentările

«Berliner Festwochen Magazin» comentează spectacolele lui Andrei Șerban

André Serban

In seiner Heimat Rumänien gewann Serban internationale Reputation. Später arbeitete er in London und in Stockholm, wo er an der Königin'schen Konservatoriums unterrichtete. 1973 begann er seine Arbeit bei La Mama Experimental Theatre Club in New York, wo er mit einer Gruppe von Schauspielern heranwuchs, auf denen er seither beruht ist, in neue Bereiche des Theaters vorzustoßen. Seine Produktionen von Arien of Feverish, Ubu Roi, Medea, Elektra, Troeninnen und Der gute Mensch von Sezuan wurden schon auf mehreren Welttourneen gezeigt. Ein Jahr lang nahm Serban auch an den Vorlesungen von Peter Brook's International Centre of Theatre Research in Paris teil. 1972 gewann André Serban den New Yorker Theaterpreis.

Elizabeth Swados

Elizabeth Swados hat Gesang und Komposition studiert. Während ihrer Studienzeit arbeitete sie auch in den Appellen als Musikant und Lehrerin. An der Wesleyan University befaßte sie sich mit alten indischen Gesängen.

In den letzten vier Jahren arbeitete Miß Swados als ständige Komponistin für Ellen Swados La Mama Experimental Theatre Club (ETC). Während dieser Zeit hat sie zahlreiche Partituren für Stücke geschrieben, die von Regisseuren aller Nationalitäten aufgeführt wurden. Weitläufige Anerkennung fand sie bei André Serban, mit dem sie drei großartige Tragödien zu epischen Opern verarbeitet hat: Medea, Elektra und die Troeninnen. Diese Musiktheater-Stücke werden auf Altgriechisch und Latein aufgeführt. Miß Swados schrieb die Partitur für alle drei und gewann für "Medea" den Village Voice Preis 1973. Unterbreich Miß Swados ihre Arbeit für ein Jahr, um für Peter Brook und seinem International Theatre Research Programm tätig zu sein. Sie wurde die Komponistin und musikalische Leiterin in Brooks' Gruppen und ging mit ihnen nach Afrika, um zu und aus den Dorfbewohnern entlang der Küste, die Algenen, Niger, Nigens, Dänemark und Mali einschloß, Aufführungen zu machen.

Wichtig

Die Aktion wird an verschiedenen Stellen vor und in der Nachmittagszeit gezeigt. Die Zuschauer werden gebeten, zu diesem internationalen Sommer zu kommen, um die Schauspieler zu begutachten, wie sie die Handlung zeigen, und auch zu sehen, wenn ihnen die Handlung der Zuschauer dazu gebührt.

DI 9.9.
MI 10.9.

MEDEA TROERINNEN

MEDEA

(A PASSION PLAY)

ELECTRA

(A MIRACLE PLAY)

THE TROJAN

WOMEN

An Epic Opera Composed by Elizabeth Swados

MEDEA

(Ein Spiel der Leidenschaft)
Idee und Regie: André Serban
Musik: Elizabeth Swados
Basierend auf der altgriechischen Fassung
des Euripides und der lateinischen
des Seneca
Eingereicht von LA MAMA 1972

Medea: Patricia Smith
Jason: Patrick Burke, Ryusaki Shinn
Nuttix (Amme): Joanne Poted
Chorus der Männer (von Seneca):
William Duff-Griffin, Peter Jon De Vries,
Charles Hayward, Richard Jellie,
Jorge Tellez
Chorus der Frauen (von Euripides):
Rhida El Khouri, Neal Harris, Onel
Johnson, Jane Lind, Valois Michens
Creusa: Joyce Manley
Medeas Kinder:
Ted Lambert, Diane Lane
Cecilia: Warren Fou-Foulet Pottery
Mäxer: William Ruyke, Bob Flapp,
Paul Harris
Bewachung:
Larry Blockman und André Serban
Musik: Elizabeth Swados
Produktion: Richard Jellie
Produktion: Jean-Guy Leduc

ELECTRA

(Ein Mirakelspiel)
Idee und Regie: André Serban
Musik: Elizabeth Swados
Nach einer Tragödie des Sophokles
Inszeniert für das Festival d'Octobre
à Bordeaux unter der Schirmherrschaft
von Jean-Louis Barrault und für das
Festival d'Automne unter der Schirm-
herrschaft von Michel Guy von
LA MAMA ETC in Paris 1972

Electra: Patricia Smith
Orestis: Patrick Burke
Chryseis: Valois Michens
Aegisthus: William Duff-Griffin
Tytor (der alte Pfleger des Orestis):
Peter Jon De Vries
Philoctetes: Charles Hayward
Chorus:
Rhida El Khouri, Neal Harris, Joyce
Manley, Rosemary Joanne, Diane Lane,
Jane Lind, Joanne Poted,
Frances Thorpe
Agamemnon (Agamemnon des Orestis):
Ryusaki Shinn
Orestis der Kind: Ted Lambert
Cecilia: Bill Jorge Tellez

U.S. 1972 U.S. 1972: Catherine Mueller
U.S. 1972 U.S. 1972: Catherine Mueller

Larry Blockman und André Serban
Musik: Elizabeth Swados
Produktion: Richard Jellie
Produktion: Jean-Guy Leduc

antice — Seneca, în treacăt fie spus, nici n-a fost reprezentat vreodată —, Andrei Șerban regăsește esența tragediei sau, dacă nu, « originea » ei, în acel sens presimțit de Nietzsche.

Cuvintele, iată, există dar nu le înțelegem. În *Troienele* de pildă, abia dacă recunoaștem personajele. Și, cu toate acestea, niciodată misterioasa limbă greacă, niciodată Elena, Hecuba sau Casandra, nu mi s-au înfățișat atât de apropiate nouă, atât de comprehensibile.

Spectacolele lui Andrei Șerban se aseamănă cu cele pe care le-ar putea da îmblinzitorii de șerpi din piața Djema-el-Fnah, niște păstori de pe insula Creta sau de prin Anatolia, locatarii unui cvartal mizer de locuințe din Harlem, credincioșii zilei a șaptea. Trupa lui — alcătuită din actori culeși de pe toate traiectoriile ducând din California la Katmandu, — trecind firește prin Bowery Street —, retrăiește intens un sentiment al absolutului primitiv, care ar fi cu toate acestea lipsit de valoare, dacă magistrul operei și ministranții săi muzicali nu ar fi împărtășit acestel violențe un rafinament suprem, extras din izvoarele înseși ale secolului nostru muribund.

Căci, în adevăr, nu știm ce se cuvine admirat mai mult la Andrei Șerban: constrângerea sau libertatea.

JACQUES FRANK

PERFECȚIUNEA

Perfecțiunea. Se cuvine să îndrăznim să-l spunem pe nume. Fără restricții. Fără ezitare. Fără « dar » și fără « poate ». În clipa suspendată, a făcut irupție între noi, incandescența nocturnă a tragediei antice.

Medeea: soare de ură, noapte de dragoste. Pasiune toridă, imprecizie torențială. Toată forța brută a epocii când omenirea se afla în fașă, sublimată însă în grandoarea ritualelor străvechi. La ieșirea din sala « Theatre 140 », după spectacolul oferit de compania new yorkeză « La Mama », cuvintele rămân neputincioase, frazele nu se leagă pentru a exprima în mod adecvat acel sentiment de fericire gravă, pentru a explica puterea sortilegiului instăpinit peste inimile spectatorilor.

Optînd pentru rostirea textului în greaca lui Euripide și în latina lui Seneca, regizorul român Andrei Șerban conferă dramel o forță care extrage, din verbul pur și gol, strălucirea cea mai insolită și cea mai insolentă cu putință. Verbul, într-adevăr, își regăsește întreaga energie semnificantă și în același timp Incantatorie, dincolo de semnificația literară în sens strict, care rămîne abia perceptibilă pentru urechea neacomodată latinei și limbii grecești. Cuvintele vieții noastre cotidene, tocite prin uzaj, au ajuns ca niște monede cu efigiile estompate: este rezultatul asaltului prea frecvent ducînd la atenuarea percepției. Aici, prin intermediul limbilor moarte, aceleași cuvinte își regăsesc fulguranța originală, grație sensului pe care continuă să-l posede, și a timbrului pe care îl fac să răsună. Este o experiență fără precedent, aceea de a asculta o sală întreagă ținîndu-și răsuflarea, privind cum actorii își strigă, din suflet, durerea, își șuieră în șoaptă spalma. Înțelegînd totul fără nici o tălmăcire.

« La Libre Belgique »

În românește de Andrei Brezlanu



LA MAMA E.T.C.

presents

A FRAGMENT OF A TRILOGY

ELECTRA

(A MIRACLE PLAY)

Conceived & Directed by Andrei Șerban

Music Composed by Elizabeth Swados

Based on the Ancient Greek of Sophocles

*Originally created for the Festival
Octobre à Bordeaux under the auspices
of Jean-Louis Barrault, and for the
Festival d'Automne under the auspices
of Michel Guy and La Mama E.T.C. in
Paris, 1973.*

LA MAMA E.T.C.

presents

A FRAGMENT OF A TRILOGY

THE TROJAN WOMEN

An Epic Opera Composed by Elizabeth Swados

Conceived & Directed by Andrei Șerban

Based on the Ancient Greek of Euripides

LA MAMA E.T.C.

presents

A FRAGMENT OF A TRILOGY

MEDEA

(A PASSION PLAY)

Conceived & Directed by Andrei Șerban

Music Composed by Elizabeth Swados

Based on the Ancient Greek of Euripides

and the Latin of Seneca

Trei afișe la tripticul lui Andrei Șerban

«Berliner Festwochen Magazin» prezintă
trilogia lui Andrei Șerban

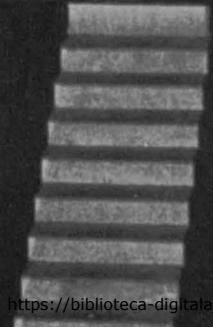
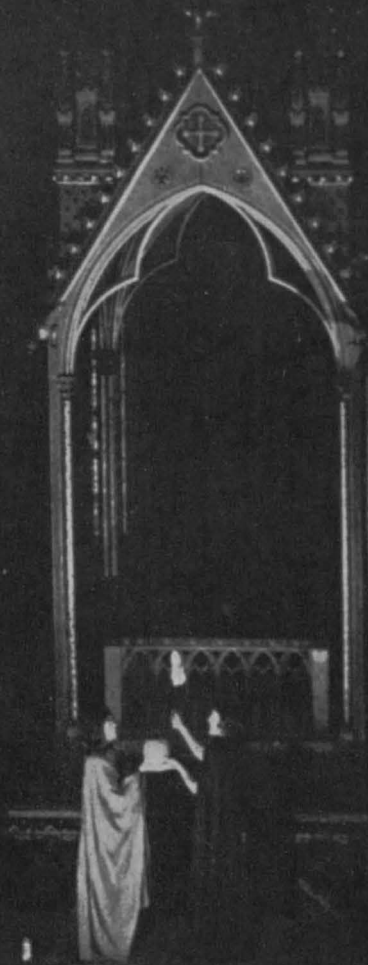
SERBAN

SERBAN'S TRILOGY





Reușita unui paradox: *Electra* lui Sophocles în cadrul gotic de la Sainte Chapelle





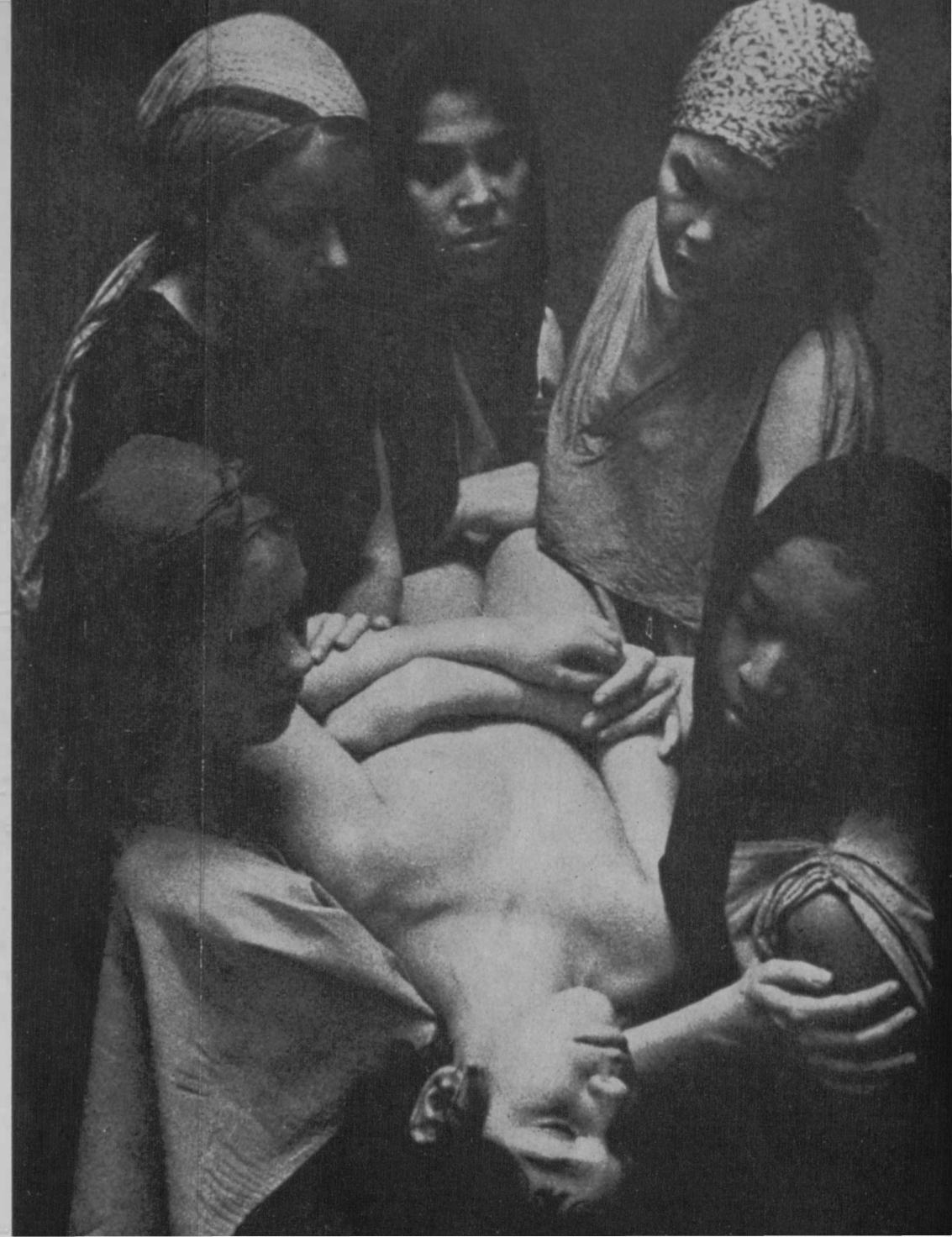




◀ Priscilla Smith în rolul Medeei



În *Medeea* și *Troienele*, vitalismul exploziv al teatrului lui Andrei Șerban se aliază cu o știință compozițională care asumă ► tiparele celei mai nobile tradiții baroce, de la arta helenistică la Caravaggio



Troienele — intensitatea gestului scenic
aduce tragedia antică în dimensiunea
imediată a prezentului ►

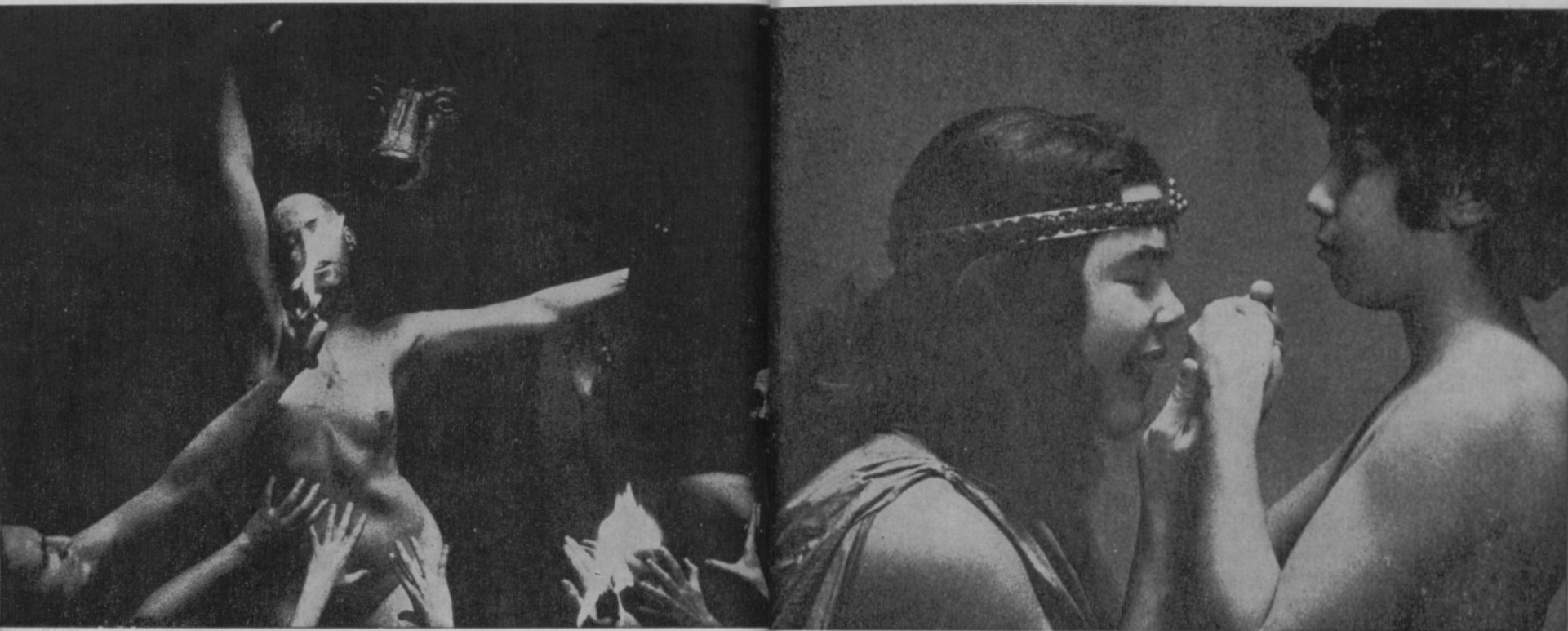


Sentimentul resuscitat, de milă și spaimă,
al vechiului teatru grec: *Troienele*, lui
◀ Euripide în regia lui Andrei Șerban

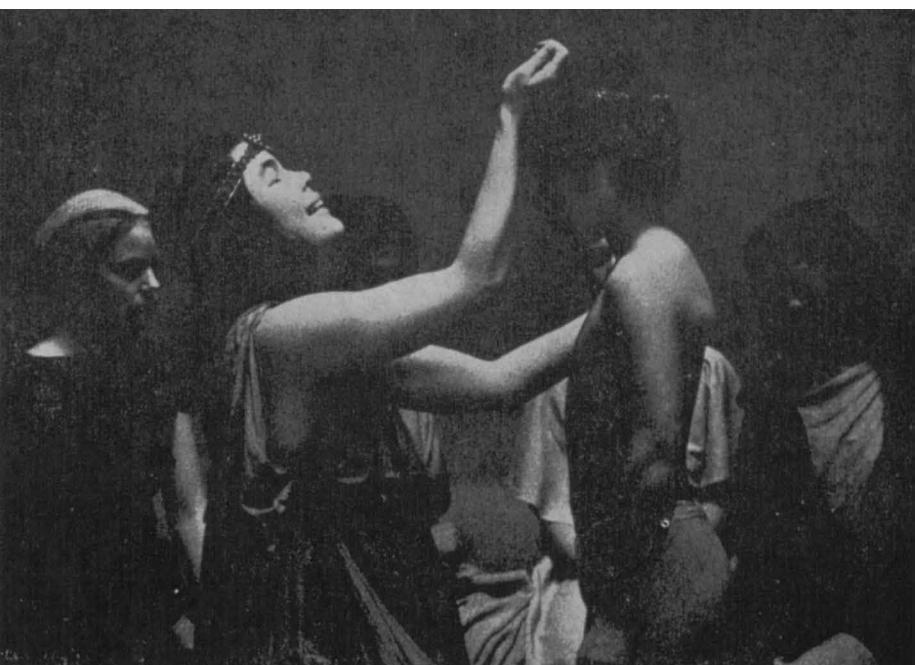




Țipătul nud al tragicului: Priscilla Smith
în *Medeea* lui Andrei Șerban



Tragedia ca reinventare a unor ritualuri fundamentale



O PERSPECTIVĂ NOUĂ
ÎN TEORIA TRAGICULUI

THEORIE DES TRAGISCHEN ALS PERATOLOGIE

Bestimmung des Tragischen in den Grenzen einer Geographie des Seins

§ 1

Die Register des Seins werden in Verhältnis zum Begriff der Grenze bestimmt: das Tierische stellt die sich unbewusste Grenze dar; das Über-Menschliche ist das Bewusstsein, das keine Grenze kennt; allein der Mensch stellt zugleich Grenze und Selbstbewusstsein der Grenze dar.

§ 2

Das Tragische verweist auf jene Region des Seins, in der sich *begrenzte und bewusste Wesen* befinden. Die tragische Situation ist *ausschliesslich mit bewussten begrenzten Wesen vereinbar, die mit der Grenze konfrontiert werden.*

* Peratologie (griech. πέρω — Grenze). Die Peratologie ist eine Theorie der Grenze, die auf das Bewusstsein bezogen wird. Wird das Tragische als ein Phänomen definiert, das innerhalb der Beziehung zwischen Bewusstsein und Grenze entsteht, so ist die Peratologie in diesem Kontext eine Analytik des Tragischen.

§ 3

Wenn also das Tragische im Bereich des Dialogs zwischen Bewusstsein und Grenze angesiedelt ist, so kann seine Bestimmung ausschliesslich durch die Bestimmung der Qualität der Grenze erfolgen. Eine Phänomenologie der Grenze ist aufstellbar, wenn man von einer strengen Rangordnung ihrer Überwindungsmöglichkeiten ausgeht. Der höchste Schwierigkeitsgrad bei der Überwindung der Grenze wird im Grenzfall eine grundsätzlich unüberwindbare Grenze.

§ 4

Die einzige unüberwindbare Grenze ist die Begrenztheit selbst. Das Tragische muss *in der Begegnung zwischen einem bewussten begrenzten Wesen und seiner eigenen Begrenztheit, die als Grenze wahrgenommen wird*, gesucht werden.

§ 5

Somit ist es die Grenze, die dem Tragischen seinen spezifischen Gehalt verleiht. Kennzeichnend für das Tragische ist, dass es sich *immer* an der Grenze abspielt.

§ 6

Der spezifische Gehalt des Tragischen bezieht sich auf die Tatsache, dass nicht jedes Übel tragisch ist, sondern nur jenes, das durch die bewusste Konfrontation mit der Grenze angenommen wird. Als solches aber kann das Tragische die der schöpferischen Tat im weitesten Sinne des Wortes eigene Spannung hervorbringen. So ist also in diese Spannung eine Zuwendung zum Guten miteingeschlossen. Es besteht ein Horizont des Guten im Beharren, ein neuer Zustand, erreichbar durch das reine Beharren.

§ 7

Das Erhabene ist die Umwandlung des Leides, das unter dem Druck seiner Begegnung mit der Grenze sich in sein Gegenteil verkehrt. Das Erhabene führt den Menschen an die Grenze des menschlichen Seins heran, dort wo, in der Geographie des Seins, der Bereich absoluter Freiheit beginnt.

§ 8

Das Tragische erscheint demnach nicht ohne die Versuchung und die Versuchen der absoluten Grenze. Bleiben aber das Bewusstsein der Grenze der Körperlichkeit und die Freiheit der Notwendigkeit verhaftet, so ist das Auftreten des Tragischen von Anfang an ausgeschlossen. Das Tragische existiert nicht unter Bedingungen, in denen der Höhenflug des Bewusstseins an der Begrenztheit des Wesens gemessen wird.

§ 9

Von jenen individuellen Höhenflügen, die an der Grenze des begrenzten Wesens zerbrechen, sind nur jene tragisch, die einen Konsensus des Humanen (Allgemeingültigkeit) errungen haben. In diesem Sinne sind tragisch nur die Ausserordentlichen, da nur sie die Grenze des Tragischen erreichen, da nur sie für all unser Streben und Fallen exemplarisch sind. Der Wahnsinn ist das Ertasten der Grenze in der bedeutungslosen Form der Extravaganz.

§ 10

Das Element, das die Auswirkungen der von ihm zur Erreichung der Grenze ausgelösten Aktion erleidet, kann als *tragischer Patient* bezeichnet werden. Er ist Patient nur in der Masse, in der er die Auswirkungen seines eigenen Handelns erleidet. Der tragische Patient ist das Hauptelement (der Held) des tragischen Szenariums, da er die Kollision mit der Grenze herbeiführt.

§ 11

Der *tragische Agent* stellt die Personifizierung der Grenze dar, die vom tragischen Patienten herausgefordert wurde und der er die Stirn geboten hat. Er stellt jenes Element dar, das den tragischen Patienten an die tragische Grenze heranführt und ihn zum absoluten Agenten der Überwindung werden lässt.

§ 12

Der Konflikt zwischen dem Bewusstsein als tragischem Patienten und Grenze, die sich im tragischen Agenten verkörpert, kennt kein Besiegten, doch alle Beteiligten verlieren dabei. Die Zweideutigkeit des Siegens und Verlierens ergibt sich daraus, dass die Grenze unerbittlich ist, während das Bewusstsein unauslöschbar ist.

Der Sieg der personifizierten Grenze liegt in ihrer Unabänderlichkeit, der Sieg des leidenden Bewusstseins darin, dass es in seinem Vorhaben beharrt.

§ 13

Der Tod stellt das Recht jedes einzelnen Individuums auf Tragik dar, insofern sich durch ihn, in jedem Fall aufs neue, die Begegnung zwischen dem Vorhaben des unbegrenzten Bewusstseins und der Grenze wiederholt, die als die Realität selbst der begrenzten Natur erfahren wird. Verwenden wir die Terminologie der Geographie des Seins, so kann das Existenzial-Tragische als Drang zum Göttlichen unter den Bedingungen der Körperlichkeit (Begrenztheit) definiert werden.

§ 14

Wenn der Tod das Recht jedes Individuums auf Tragik darstellt, so muss es aber von jedem einzelnen Individuum durch eine Tat errungen werden, die entweder soziale Resonanz hat und eine Grenze der Geschichte relativiert, oder kulturelle Resonanz und eine Grenze der Natur sprengt (das Werk).

§ 15

Die Relativierung jeder erreichten Grenze findet durch ihre Integrierung in das existential-tragische Szenarium des Helden der Geschichte statt. Im Rahmen der Peratologie besagt der Satz „die Opfer treten an der Grenze einer Epoche auf“, dass der tragische Held der Geschichte eine Grenze zu überwinden sucht, die im Verhältnis zu seinem Bewusstsein absolut und zur Menschheit relativ ist. Das Existenzial-Tragische des Helden der Geschichte stellt den Preis dar, der für die Verwirklichung des Tragischen der Menschheit (für das Fortschreiten der Geschichte) gezahlt wird. Der Held der Geschichte kämpft also gegen eine absolute Grenze an, die, dank seiner Tat, zu einem Glied in der Reihe relativer Grenzen wird.

§ 16

Die Geschichte stellt insofern das Recht der gesamten Menschheit Tragik dar, als jede Generation eine Grenze zu überwinden sucht, die

nur ein Glied in der unendlichen Reihe vorläufiger Grenzen ist. Somit ist die Geschichte das Tragische der Un-Begrenzung.

§ 17

Die Geschichte ist ihrerseits ein Dialog zwischen Bewusstsein und Grenze insofern die Menschheit (das Subjekt der Geschichte) als Summe allen individuellen Bewusstseins selbst auch ein Bewusstsein darstellt

§ 18

Die Beziehung zwischen Bewusstsein und Grenze ist im Falle des Individuums und der Menschheit nicht symmetrisch, da:

a) das individuelle Bewusstsein nicht mit dem Bewusstsein der Menschheit zusammenfällt. Vom Standpunkt des Tragischen ist der Unterschied zwischen dem Bewusstsein des Individuums und jenem der Menschheit der Unterschied zwischen Subjekt des Todes und dem Subjekt der Geschichte. Im ersten Fall handelt es sich um die Tragik eines Subjekts, das die Grenze der Begrenztheit (der De-finierung) überwinden will; in dem zweiten Fall handelt es sich um das Tragische eines Subjekts, das sich de-finieren will, das also die Grenze seiner Un-Begrenzung (der Un-definierung) überwinden will.

b) die Grenze, an der sich das individuelle Bewusstsein misst, ist nicht äquivalent mit der Grenze auf die sich die Menschheit bezieht. Während das individuelle Bewusstsein tragisch ist in dem Masse, in dem es sich vornimmt, unter den Bedingungen der Begrenztheit grenzenlos zu sein, ist die Menschheit tragisch in dem Masse, in dem sie sich vornimmt, auf einer unendlichen Strecke provisorischer Grenzen eine bestimmte Grenze zu erreichen.

§ 19

Das einzige gemeinsame Element der beiden tragischen Strukturen ist ihr negatives Vorzeichen: derjenige, der eine Grenze nicht erreichen will, erreicht sie, aber jener der eine Grenze erreichen will, erreicht sie nicht.

Die Tragik des Todes besteht nicht in seinem Eintreten, sondern in dem Wunsch, ihn zu verklären; die Tragik der Geschichte besteht nicht

in der Vermeidung der Grenze, sondern in dem Wunsch eine Grenze zu erreichen.

§ 20

Der *schöpferische Akt* und die *historische Tat* sind die beiden Modalitäten des Bewusstseins innerhalb des tragischen Szenariums mit der Grenze in einen Dialog zu treten. Der schöpferische Held stellt der existenzialen Grenze sein Bewusstsein in der Form seines Werkes entgegen, der Held der Geschichte in der Form der Tat.

§ 21

Das Werk ist das reine Produkt des einsamen Dialogs zwischen Bewusstsein und Grenze. Das Werk stellt den Versuch dar, die existenziale Grenze innerhalb eines existenzial-tragischen Szenariums zu überwinden. Die *Tat* ist das Produkt des Dialogs zwischen Bewusstsein und Grenze, das auf der Weltbühne stattfindet. Die *Tat* stellt die Transfiguration der existenzialen Grenze innerhalb eines tragisch-historischen Szenariums dar.

§ 22

Der *Pessimismus* ist jener Zustand des begrenzten bewussten Wesens, der die unabwendbare Begegnung mit der unüberwindbaren Grenze oder die ständige Relativierung jeder vorgesetzten und erreichten Grenze in ein Negativum umwandelt. Der Pessimismus stellt die Unfähigkeit des Bewusstseins dar, die Dialektik des Übels im Rahmen des Tragischen wahrzunehmen.

§ 23

Es gibt zwei Hauptmodalitäten, die im Rahmen der Peratologie beschriebene Tragik zu annullieren: a) die Relativierung der absoluten Grenze, die durch die Postulierung eines ausserirdischen Paradieses auf die Aufhebung des Existenzial-Tragischen verweist; b) Absolutsetzung der relativen Grenze, die durch das „Erstarren“ der Geschichte führt.

§ 24

Jeder Versuch, das Tragische aufzuheben, stellt eine Form des Verrats des begrenzten bewussten Wesens an seinem eigenen ontologischen

Statut dar, bzw. eine Weigerung des Menschen sein Leben und der Menschheit ihre Geschichte zu leben.

§ 25

Somit könnte man das Tragische folgendermassen definieren: Überwindet der Mensch seine Grenzen, so wird er bestraft¹, überwindet er sie nicht, so ist er kein Mensch.

Übersetzt von THOMAS KLEININGER

Măsura umană—între vestigiile Erechteleonului

¹ Erinnern wir daran, dass im Altrumänischen «a pedepsi» (bestrafen) auch «a educa» (erziehen) bedeutete vom griech. Verb παιδεύω



GEOMETRIA UNEI PASIUNI

Cu eseul despre tragic al lui Gabriel Liiceanu gândirea filozofică românească actuală atinge un moment de înaltă rigoare și ardență ideativă. Autorul însuși vorbește, în legătură cu lucrarea sa, despre « geometria unei pasiuni », formulă care exprimă foarte plastic dublul caracter al acestui text incitant: pe de o parte, cartea pare a se fi născut dintr-o lectură pătrunzătoare și totodată polemică a literaturii filozofice de specialitate (dovadă — « fișele » bibliografice de la finele ei); pe de altă parte, ea este indiscutabil fructul unei meditații concentrate, ascetice, la obiect, al unei vocații constructive în planul ideilor generale, urmărind să degajeze un concept — pur și strict determinat — al tragicului, dincolo de tot ceea ce simpla opinie a furnizat ca material empiric problematicii ca atare. Tragedia însăși, ca gen literar, nu constituie pentru autor decât una din multiplele opinii, variabile de la o epocă la alta, de la un scriitor la altul. Autorul își manifestă de la început preferința pentru o teorie a tragicului, reproșând nu numai o singură dată unor filozofi « care au făcut din tragic obiectul predilect al meditațiilor lor » faptul de a nu fi pornit de la o construcție teoretică prealabilă a conceptului.

Lăsând la o parte ultimele două secțiuni ale cărții (care formează, totuși, două trelmi din volumul ei, și care ni se propun ca un real model de « lectură personală », agilă și profundă, variată și seducătoare, a unor « teme » de filozofia culturii), mă voi ocupa, în aceste rânduri, numai de partea speculativă a lucrării, aceea care elaborează noțiunea de tragic în cadrul *peratologiei*, adică pe terenul unei « fenomenologii a limitei și depășirii ». Arhitectonica acestei prime părți cristallizează în 25 de enunțuri abstracte care alcătuiesc nucleul ideativ al cărții, formulat în termenii unei ontologii antropologice.

Omul — spune Gabriel Liiceanu — este singura ființă care se confruntă cu limita: având conștiința finitudinii sale, ființa umană tentează depășirea acestei limite, iar angajarea sa conștientă în această transfigurare de sine constituie scenariul tragic însuși. Actul creator, în ordinea individuală, și *fapta istorică*, în ordinea colectivă, constituie rezultatele sublime ale acestor aventuri existențiale în care omul — dar, firește, nu orice om ! — încearcă să depășească granițele ineluctabile ale ființei.

Finitudinea biologică, pentru individ, și necurmatul și ir de limite relative ale istoriei, pentru omenire — lată expresia acestor granițe. Tentativa de relativizare a limitelor individuale absolute, ca și tentativa de « înghețare » a istoriei prin absolutizarea unei limite provizorii marchează momentul tragic suprem, coliziunea fatală, cu caracter negativ: refuzul individului de a-și accepta limita, refuzul omenirii de a-și accepta evoluția istorică. Acest act tragic reprezintă un element necesar în zestreă demnității umane: sub imperiul lui, existența se colorează valoric, suferința umană — lătită inevitabil în cumplita coliziune cu limita — se convertește în sublim, făpta însăși capătă un caracter eroic. În cadrul acestui conflict dintre conștiință și limită, « nimeni nu lese înfrînt și toată lumea pierde », întrucît — potrivit unei fericite expresii a autorului — « limita este implacabilă, iar conștiința este ireductibilă »; cu alte cuvinte, « tragicul existențial poate fi definit ca apetență a divinității în condițiile corporalității (finitudinii): « dacă depășești limitele ești « pedepsit », dacă nu le depășești nu ești om ». Cîteva disocieri aduc un spor de nuanță și precizie înăuntru acestui edificiu de postulate. Astfel, « tragicul nu este orice rău, ci răul asumat prin înfruntarea limitelor »; ca atare, « el reprezintă un orizont al binelui în stăruință »; sunt tragici « numai indivizii excelenți », deoarece numai ei « sunt exemplari pentru năzuința și căderea noastră comună »; eroul istoriei înfruntă, decl. « ca absolută » (pentru sine) o limită « care prin făpta sa devine un element în mulțimea limitelor relative »; într-o astfel de viziune, pesimismul reprezintă « incapacitatea conștiinței de a sesiza dialectica răului în sfera tragicului »; dar există, în același timp, și un optimism de paradă, la fel de reprobabil, care constă în anularăa tragicului: fie, pentru individ, prin relativizarea limitelor absolute, decl prin postularea unei vieți *dincolo* de această viață, fie — pentru omenire — prin absolutizarea limitei relative, ceea ce duce la postularea unui paradis terestru.

Interesant de urmărit aici este, nu atît sursa — mai apropiată ori mai îndepărtată — a unora dintre aceste idei, cît mai ales efortul de gîndire întreprins de autor pentru a ajunge la o concepție personală asupra fenomenului tragic, care să-l garanteze puritatea conceptului, definirea esenței lui inalterabile. Gabriel Lăiceanu a procedat, mai întîi, la degajarea noțiunii de tragic de orice înfeudare față de vreun sistem filozofic rigid, care ar fi făcut-o să se supună forțat jugului unui anume corp doctrinar, falsificîndu-l esență și îngrădindu-l semnificațiile în planul vieții spirituale concrete. În al doilea rînd, el a adoptat o poziție modernă, net anti-aristotelică, refuzînd să fundeze tragicul pe existența empirică a genului literar numit tragedie, sau să-l definească, la modul psihologist, pornind de la efectele pe care spectacolul tragic, obiectivat artistic sau prezent în realitate, le stîrnește în sufletul spectatorilor, al martorilor oculari. Această metodologie restrictivă e compensată, însă, prin lărgirea conceptului în discuție, care — în loc de a fi o simplă categorie de ordin poetic sau estetic — devine o dimensiune a vieții concrete, un mod de existență în orizontul spiritual, ținînd de statutul ontologic al omului. De-alungul paginilor ei, cartea ciștigă astfel o fervoare etică, deoarece tragicul — așa cum îl elaborează Gabriel Lăiceanu — participă la o adevărată « cultură a organului moral » al umanității, fiind o veritabilă sinteză în act între logos și pathos. E ușor de înțeles că autorul — consecvent acestei etici a faptelor și angajării — nu admite nici un fel de statut social prealabil pentru pacienții tragici (calitatea de rege, prinț, conducător etc.), respingînd orice « echipament axiologic » care nu se declară ca atare în chiar clipa angajării lor în conflictul cu limita: nu există senatori de drept în patria tragicului. Cîteva din noțiunile, devenite de mult clasice în problematica tragicului — ca, de pildă, vina tragică, victima tragică, conflictul între valori sau « nodul tragic », antinomii existenței, paradoxul, destinul personal, catastrofa — lipsesc programatic din bagajul terminologic al autorului, tocmai pentru a lăsa loc unei viziuni

mai largi a obiectului în discuție, viziune mentală să depășească, deopotrivă, optimismul și pesimismul altor concepții.

Ca orice teorie coerentă a tragicului, concepția lui Gabriel Liiceanu se auto-expune logic, derivând din propriile-i postulate, asemeni unui raționament care țîșnește din energia latentă a premiselor. E destul a contesta una dintre aceste premise, pentru a avea « dreptul » de a-i opune o teorie contrară sau, cel puțin, diferită. Mult mai demnă, însă, de o asemenea construcție care impresionează prin desfășurare dialectică și forță demonstrativă, mi se pare încercarea de a ne situa în însuși cadrul teoretic propus de autor, înlăuntrul schelărilor sale ideative, pentru a descoperi eventualele puncte de minimă rezistență a edificiului. În sensul acesta, două mi se par a fi observațiile care se impun. Cea dintîi, de care autorul se arată pe deplin conștient, privește conținutul însuși al conceptului de tragic. Făcînd din acest fenomen unul din resorturile principale, de ordin spiritual, ale actului creator și faptei istorice, subliniînd continuu procesul de depășire și transfigurare a limitei, refuzînd să vadă în tragic o categorie artistică, Gabriel Liiceanu a acordat acestel noțiunilor un statut existențial care nu mai poate fi disociat, cu destulă precizie, de conceptul de eroic. De aceea, așa cum însuși spune undeva, eseu de față pare a fi un fel de introducere într-o fenomenologie mai largă a limitei și depășirilor, o pregătire pentru problematica eroicului. Neconținutul recurs la noțiunea de sublim îndreptățește, de altfel, o asemenea încorporare. Or, « revărsarea » masivă a tragicului în eroic înseamnă, implicit, o « revărsare » masivă a tragicului individual-existențial în istorie, în ceea ce autorul numește « tragicul cultural-istoric ». Un fel de pantragsm adică, astfel, de-alungul paginilor cărții, și numai coloratura general-luminoasă a teoriei, faptul că Gabriel Liiceanu se angajează categoric în condamnarea oricărui pesimism istoric, îl separă de o teorie, atît de « întunecată », ca aceea a unui Bahnsen. Dar, evitînd să facă din tragic o sumbră « lege a lumii », autorul nu mai poate evita, cu aceeași fermitate, lunecarea spre extrema cealaltă, spre concepțiile hiperoptimiste în care o serie de termeni ca « eroism al creației », « eroism al faptei », « eroism al cotidianului » etc. tind să absoarbă, pînă la completa deturmare a esenței, sensul noțiunii de tragic. Pe de altă parte, completa transfigurare, fără nici un reziduu amar, a tragicului în sublim, răsturnarea totală a negativității tragice în pozitivitate creatoare, se situează în vecinătatea spirituală a unui sistem filozofic ca al lui Lucian Blaga, de pildă: și acolo, atît în demersul gnoseologic, cît și în dinamica creativității, întîlnirea existențială cu limita « cenzurii transcendente », adică un acces spiritual blocat, rodește pozitiv în actul de « revelare a unui mister », acordînd individului uman creator o aură ușor eroică, dacă nu chiar tragică.

A doua observație, care ține de logica interioară a descrierii fenomenului, atinge paralelismul Individ — omenire, tragic existențial — tragic cultural-istoric, în relația pe care atît conștiința individului uman, cît și omenirea (« definită ca mulțime a tuturor conștiințelor individuale », deci reprezentînd « la rîndu-l o conștiință ») o întrețin cu limita. Un anume « spirit geometric » l-a îndemnat pe autor să postuleze relația dintre conștiință și limită ca fiind ne-simetrică, pentru că (între altele) « limita la care se raportează conștiința individuală nu este echivalentă cu limita la care se raportează omenirea. În timp ce conștiința individuală este tragică în măsura în care își propune să nu aibă limită în condițiile finitudinii, omenirea este tragică în măsura în care își propune să atingă o limită în condițiile unuia parcurs înfinit de limite provizorii » (p. 40; s.n.) Ultimea propoziție vine, însă, în contradicție cu afirmația enunțului 23, de la pagina următoare, unde — între cele două modalități majore de anulare a tragicului — figurează aceea după care tragicul încetează în cazul « absolutizării limitei relative, care trimite la anularea tragicului istoriei

prin « înghețarea istoriei și postularea unui paradis terestru ». Dincolo de această măruntă contradicție, întreaga descriere fenomenologică a tragicului istoriei mi se pare că utilizează o serie de termeni insuficient definiți, a căror imprecizie se revarsă asupra textului. Astfel, distincția între « act creator » și « faptă istorică », între un « erou al creației (care) îi opune limitei existențiale conștiința sa sub forma operei; (și) un erou al istoriei (care l-o opune) sub forma faptei » (p.41) nu mi se pare deloc evidentă și convingătoare. Dimpotrivă: dacă nu natura valorii ca atare (morală, politică, artistică, teoretică, existențială etc.) este aceea care determină diferența între « un erou al creației » și « un erou al istoriei », rezultă în mod logic că — în calitatea lor de indivizi umani — și unul și celălalt sunt angajați existențial, că amândoi realizează un tragic existențial-individual; cum nici « echipamentul axiologic » prealabil nu-l diferențiază radical, ce anume deosebire esențială poate să existe între ei, pentru a putea să vorbim despre două tipuri de tragic? Dacă există un scenariu tragic al individului care confruntat cu agentul tragic (personificare a limitei) devine pacient tragic, adică îndură « efectele propriei sale acțiuni » sfidătoare față de limită, ar trebui să existe — în mod similar — un scenariu tragic al omenirii ca atare (ca « conștiință colectivă »), supus acelorași exigențe; or, un asemenea scenariu nu ne este descris. De altfel, mă întreb în ce măsură se poate vorbi despre omenire ca individ (« mulțime a tuturor conștiințelor individuale »), atribuindu-i-se — într-un anume moment al timpului și pe întreaga suprafață a globului — un comportament unitar, rezultat dintr-o conștiință unitară? Când autorul afirmă că « istoria reprezintă dreptul la tragic al omenirii în ansamblul ei, în măsura în care fiecare generație tentează o limită care nu reprezintă decât un element în seria înfinită a limitelor provizorii » (p. 40), cel puțin doi termeni — în speță, « omenirea în ansamblul ei » și « fiecare generație » — rămân nedefiniți, deci inoperanți în cadrul determinărilor vizate. Așa cum, pe linia unor observații foarte penetrante, Gabriel Lîlceanu reproșează lipsa de tragic a sistemului filozofic hegelian (« istoria e tragică observată la nivelul caracterelor care o împlinesc, și este lipsită de orice tragism la nivelul raționalității ansamblului ei »; pp. 59—60), personal l-aș reproșa autorului că — și în concepția sa — istoria este tragică la nivelul indivizilor care o realizează (căci tragicul existențial se revarsă, indiscutabil, asupra istoriei), dar este netragică la nivelul conștiinței colective a omenirii, atâta timp cât nu a fost elaborat teoretic un scenariu tragic al omenirii ca atare, adică luată în individualitatea ei. Ca și Hegel, care spunea: « Puneți-vă în pielea universalului », autorul ne invită să ne punem în pielea omenirii. Or, răspunsul este unul singur, și Gabriel Lîlceanu l-a dat el însuși: « Dar cum s-o faci, când, de fapt, tu ești individualul? » (p. 60).

Aceste observații nu indică decât un singur punct, într-o arhitectonică impresionantă a speculației, asupra căruia meditația trebuie să mai poposească încă; ele nu vor deloc și nici nu pot, să umbrească valoarea teoretică și forța de iradiere intelectuală a unei cărți excepționale. De mult timp gândirea filozofică românească nu s-a mai angajat într-o încercare de sinteză a unei problematice, într-o elaborare teoretică — strălucită de orice academism — a unui concept, într-o dialectică atât de înflăcărată a ideilor, într-o interpretare atât de pasionată și pasionantă a unor « topos » de cultură, ca acest eseu despre tragic, scris cu vervă și seriozitate, cu finețe și cu putere de construcție în planul ideilor generale. Cultura de specialitate și talentul literar s-au conjugat aici armonios, nu pentru a da un răspuns definitiv unei întrebări care a obsedat secolele, ci pentru a ne demonstra cum poate fi pusă, din nou, o problemă esențială, pentru a justifica, încă o dată, caracterul inepuizabil, deschisător de orizont și stimulator de conștiințe, al oricărui demers filozofic adevărat.

TRAGICUL ȘI ÎNFRUNTAREA LIMITEI

Avem în față o carte¹ care înțelege să-și trăiască conținutul; fiecare gând al ei a fost îndurat dinăuntru. Carte operînd ca transformator de tensiune pe traiectul experiență de cultură — experiență de viață.

Excursul teoretic pornește la Gabriel Liiceanu de la constatarea că tragicul — situație tragică, individuală sau comunitară, existențială sau istorică, nedeziplică de conștiința tragică și ajungînd la suprema expresie în tragedia jucată pe podium — constituie întocmai lotul omului. Plasat în « regiunea intermediară a ființei », tragicul nu este condiție infraumană, natură involtă, nici supraumană, pură conștiință transcendentă, ci exact umană, însă în manifestările sale de excepție, la marginea de sus. Tragicul este înfruntarea situației finite cu sentimentul și angajarea infinitului. Potențialul tragic al condiției umane se actualizează în rarele cazuri cînd trăirea exemplară a limitei își găsește egalul în sfidarea ei aparent nebunească; sfruntare totuși nu deșartă, întrucît realizează efectiv miracolul metamorfozării eșecului în izbîndă, a nonsensului în sens, a finitului în sublimitate. Tragicul nu ne dă nici conștiința goală a limitei, nici aventura nebunească de unul singur pe un drum neconcludent; eroul tragic — pacient tragic, cum îl spune autorul — în singularizarea sa sublimă, devine reprezentantul umanității; reprezentantul nostru, al celor comuni și obișnuiți, în ceea ce avem însă neobișnuit și de excepție, în nerăbdarea și neîmpăcarea noastră.

Tragică va fi deci numai aceea înfruntare pecetluită a limitei impuse, prin care — ca într-un rit sacrificial de fiecare dată altul, inimitabil, autentic — viața individuală și comunitară se reafirmă, sărbătorindu-și triumful. Eroul tragic nu poate acționa decît împotriva situației care îl relevă limitarea. Drept care, tragedia și-a pus spectatorii în paradoxala condiție a găsirii unei plăceri în spectacolul restrîștei anihilante; ea a instituit o anume cunoaștere antididactică, detașată și angajată în același timp, o participare epurată de contingență: un *antihappening*, care continuă mitul și ritul purificator.

Iată de ce discursul despre tragic a fost încadrat de Gabriel Liiceanu ca un caz particular, dar poate cel mai important, dintr-o fenomenologie a limitei și depășirii; discursul ar fi deci să însemne înțuirea și redarea în termeni proprii a întâlnirii conștiinței activ-interogative a omului cu rădăcinile sale împlîntate în statutul biologic și istoric. Într-un atare demers, cum autorul a presimțit, empatia își are partea în garantarea rigorii conceptuale. De la empatie la emfază este însă un

¹ Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*. Ed. Univers, 1975.

singur pas. Tocmai el desparte succesul ascensiunii de căderea în golul lipsei de conținut. Plin de empatie, discursul acesta evită emfaza goală. *Un discurs asupra tragicului aparținând unei metaconștiințe tragice, solidarizată cu obiectul ei dar încercând totodată să se detașeze cu rigoare obiectivă este formula scrierii în couză.* Tensiunea ei vine nu numai din mesaj ci și din metodă.

Debutând cu succinte considerații epistemologice, schițând o analitică a conceptului de tragic, investigația își lărgeste mereu albia, transformându-se pe parcurs într-un șir de narațiuni deglitzate. Conceptul de tragic este confruntat cu reprezentările paradigmatiche care îi pot adevăra sau dezminți. Sensurile esențiale ale tragicului, puține și abstracte, se prezintă la întâlnirea cu faptele concrete ale marii culturi nu pentru a-și găsi o adevărire sumară sau pentru a le infirma pe acestea în sensul lor ultim — deși până la urmă sentința cade limpede și lapidară — ci în spiritul unei echități care repune concretul culturii în drepturile sale.

Tragedia fiind doar supremul unei conștiințe tragice difuze, izvorite din latențele condiției umane, discursul despre tragic aparține, înainte de a fi al esteticii, filosofiei; mai exact, unei antropologii filosofice. Contestând vehement dreptul opiniei comune, dar și dreptul tragediografului, al expertului în structuri și substanțe scenice, de a ne instrui asupra tragicului, în condițiile unei varietăți derutante de determinări și ipostaze ale tragediei, Gabriel Liiceanu schițează un cadru categorial-filosofic de geografie spirituală a ființei umane, înăuntrul căreia tragicul își poate depăși istoria. Abscisa și ordonata acestui sistem de coordonate sînt finitul și înfinirea; conștientizate și trecute în sensuri de viață, ele sînt limită și depășire. Teoria tragicului devine o parte a discursului despre limitele ființei și înfruntările acestora: peratologie. Esența tragicului, obținută prin subsumarea față de determinările categoriale amintite își va revela apoi concretitudinea dialectică, asimetricele și deschiderile. Tragicul se despică, astfel, în tragic-existential și tragic cultural-istoric; în împletirea lor, ele vor genera imensul cîmp de forțe în care prind ființă actul creator și fapta istorică.

Facil, prea facil ar fi fost de extras din spectacolul coliziunii tragice, cu dezno-dămînt anihilant, lecția descurajării și resemnării. Filosofile și esteticile valoroase ale tragicului — în speță teoriile lui Schiller, Hegel și Nietzsche — au evitat concluzia pesimistă. Autorul român găsește și el argumente inspirate pentru a respinge echivalarea tragicului cu premisa pesimismului existențial.

Esența paradoxală a tragicului se relevă numai unei conștiințe electrizate de antinomii; prăbușirea totală a eroului nu îngîmă aneantizarea ființei, nu celebrează gratuitatea gloriei, ci validează estetic și filosofic transmutațiile existenței; dezno-dămîntul atestă șansa mutării limitelor, puțința împingerii lor mai departe, mai sus, pe scara existenței finite. Fenomenul tragic autentifică esența umană pe calea regăsirii sale în fapta de excepție pe care dezno-dămîntul o va anihila numai în ceea ce are ea imediat și relativ, — finitudinea pacienților tragediei care se mișcă în cadrul lor limitat —, neputînd-o anihila însă în deschiderile sale. Fiindcă tragedia trebuie înțeleasă ca structură în același timp închisă și deschisă. Scenariul ei este închidere prin excelență, dar semnificațiile, mesajul, sînt deschise cum undă.

Tentativele de anulare a tragicului — descrise de autor într-un montaj fenomenologic și hermeneutic insolit — sînt sancționate ca tot atîtea tentative de evadare din negativitatea secundă a condiției umane. « Orice tentativă de anulare a tragicului — postulează autorul — reprezintă o formă de desolidarizare a ființei conștiente finite de propriul ei statut ontologic, respectiv un refuz al omului de a-și trăi viața, și al omenirii, istoria » (p. 41). Smulșă din contextul ei, sentința poate da cumva loc, să recunoaștem, unor tălmăciri exact contrare sensurilor care au

prezidat la emiterea ei: citită însă ca o concluzie la sistemul pledoariilor desfășurate în eseu strălucitor al lui Gabriel Liiceanu, înțelesul ei nu comportă echivoc. A anula tragicul — vrea să spună autorul — înseamnă să evlți confruntarea cu limita, să accepți perpetuarea și triumful ei strivitor; misiunea omului stă însă în a-și muta limitele prin praxis cultural-istoric, plătind, atunci când altfel nu se poate, prețul tragic cerut de o situație implacabilă

Dacă în câteva din gândurile ei ultime cartea lui Liiceanu se întâlnește cu alte proiecte, în sistemul conceptelor sale, în modalitățile ei de expresie, în compoziția globală și regia detaliilor, ea merge în întâmpinarea propriului său destin. Ambiția scrierii a fost să opereze o transmutație poetică a speculației conceptuale, în virtutea unei logici intrinseci a temei asumate. În termenii autorului : « Contemplare neangajată și geometrie a unei pasiuni, discursul despre tragic devine în cele din urmă pasiunea tragicului dezvoltată în proprii ei termeni » (p. 33).

Neapreciată după legile unei duble rigori, scrierea lui G. Liiceanu nu ar fi filtrată prin rețeaua criteriilor pe care singură și le propune explicit. Compoziția e structurată cu o unitate a diversificărilor, cu contraste și modulări care aparțin unei gândiri artistice. Și totuși, unui filosof îi aparține, Indubitabil, acest Jurnal de călătorie în țara tragicului, călătorie de-a lungul căreia atât peisajul cât și drumurile care îl împart se schimbă mereu, întâlnindu-se și despărțindu-se, sugerind noi proiecte de călătorie (bunăoară cea « peratologie » pe care autorul pare s-o anunțe, o teorie generală a limitelor și depășirii dezvoltată în generalitatea ei și incluzând tragicul ca simplă specie).

O teorie a tragicului atât de ambițioasă ca aceea pusă în joc de către Gabriel Liiceanu ar trebui să explice însă mai mult decât esența tragediei. Nu e puțin acest lucru, explicarea unei forme de artă, iar satisfacția pe care o încercăm aici este deplină. Dar autorul ne spune că condiția umană este inerent tragică și, pe de altă parte, recunoaște că personajul tragic dispare în mod lent (a se vedea secțiunea « Destinul personajului tragic »), încât nu ar mai rămâne astăzi loc decât pentru o arheologie a tragediei, nu pentru tragedia însăși ca spectacol scenic. Care este însă destinul *literaturii tragice*? Fiindcă, dacă rămâne de discutat neviabilitatea unor încercări de resurrecție a tragediei, este absolut Indubitabilă perpetuarea literaturii tragice, înțelegând ca răsfrângere artistică a confruntării exemplare a conștiinței umane cu limita. Pe această porțiune a fenomenologiei limitelor și depășirii, autorul nu s-a aventurat, poate dintr-un refuz net, temperamental, al hybris-ului logic, al zonelor de disoluție și hibridare a conceptelor. Dispus să urmărească în spiritul nuanței adecuate răsfrângerile fine ale conceptelor în întrușipările fenomenale, autorul e din instinct reticent când vine vorba de o disoluție a conceptelor ultime însele, în esențialitatea lor. Confruntată cu literatura tragică a secolului nostru, teoria despre tragic ar trebui să explice forme neomologate, hibride, în care întâlnirea cu limita nu manifestă nici conștiința tragică pură, dar nici tentativa marcată de anulare a limitei: « Tragicul absurd », « tragicomicul », de pildă, încap ele în dihotomia conștiință tragică — conștiință tinzând spre anularea tragicului? Aici se deschide un spațiu larg pentru deslușiri. E totodată un loc privilegiat în care dusă mai departe teoria despre tragic a lui Liiceanu își poate dovedi, credem, viabilitatea.

Făcând însă cale întoarsă, am dori să insistăm asupra unei alte distincții importante și dificile pe care cartea lui Gabriel Liiceanu o pune nămol implicit în cauză, și anume între ceea ce ar putea însemna *depășirea* tragicului și modalitățile de *anulare*; pe acestea din urmă, autorul le denunță în conceptul lor și le fixează cu mare artă destinul în planul fenomenologic.

Să începem cu faptul că tragicul este plasat în virful ierarhiei valorilor existențiale, ca suprem pisc al modalităților umane de confruntare cu limita. Orice «anulare a tragicului» va fi deci înfirmată din punctul de vedere al acestei axiologii ontologice, deși răsfrîngerile culturale ale unor asemenea anulări sînt primite sîrbătorește. Oblecția cea mai serioasă pe care autorul înțelege s-o aducă teoriei nietzscheene a tragicului ar fi că ea trădează în cele din urmă spiritul tragediei: spectacolul tragic constituie pentru Nietzsche inițierea în spectacolul Lumii ca Joc indiferent. Filosofii lui Platon și Hegel sînt văzuți și ele de autorul român ca modalități de anulare a tragicului, cu circumstanța agravantă că cele două viziuni sînt din capul locului netragice. În genere, filosofii tragice — care pun explicit și central problema tragismului existenței, fără a mai căuta un adevăr mai înalt, în același timp al omului și al lumii — par a fi situate de autor mai presus de concepțiile netragice care, chiar dacă iau act în mod esențial de momentul tragic și schițează o teorie a tragicului, nu fac din ea punctul central al referinței și încearcă să resoarbă tragicul într-o vastă negație. Hegel, de pildă, este surprins, exact, ca un filosof la care «istoria este tragică observată la nivelul caracterelor care o împlinesc, și este lipsită de orice tragism la nivelul raționalității ansamblului ei. Ceea ce revine la observația... că în fond tragicul este exclus din sistemul gândirii lui Hegel» (60). Mai rămînea de validat însă adevărul acestei excluzi, adică însăși ipoteza că tragicul este un moment tranzitoriu al adevărului chiar în măsura în care adevărul privește omul ca centru de lume.

În descifrarea enigmatelor dialectice a tragediei, linia de gândire promovată de Hegel nu vizează anularea tragicului din exterior, ci autoanularea sa în cîmpul spiritualității umane. Filosofia lui Hegel este netragică, în timp ce aceea a lui Nietzsche — tragică, dar aceasta nu ne poate împiedica să vedem în teoria despre tragic a lui Nietzsche un post-scriptum imprevizibil la dialectica hegeliană a tragicului. Departe de noi gândul de a minimaliza ceea ce pătrunde odată cu Nietzsche în sfîrșitul de veac european: printre altele, nu numai expresia poetică de neobișnuită forță în cîmpul filosofiei, nu numai un suflu tragic tras direct din filosofia greacă, dincolo de mediațiile filosofiei germanice, ci și reafirmarea inspirației, a forțelor empatice care reduce la adevăratele-i proporții minuția filologică necreatoare. Însă, rămînînd în cîmpul restrîns al discursului despre tragic, mesajul lui Nietzsche este dilatarea și totodată deviația cu mijloace extraordinare de expresie, cu putere de fabulație inedită, a unor crîmpeie ale vizunii globale hegeliene. Colosal în expresie, discursul nietzschean este numai un popas regional al dialecticii ansamblului. Spunînd aceasta, nu credem că urmăm o metodă de gândire diferită de aceea a autorului român. Dacă acesta din urmă a putut descrie în mod surprinzător în tîrînurile Nietzsche pe «precursorul uitat al mcluhanismului», întrucît nouitatea discernerii între cultura vizualului și cultura auditivului alături de atîtea alte noutăți ale secolului al XX-lea, «nu este a gândului ci a condițiilor în care acesta este repetat și a explicitărilor lui» (p. 61), cu tot atîta drept etalonul l se poate aplica lui Nietzsche, raportîndu-l la Hegel. Însăși distincția apolinic-dionisiac pe care se axează întreaga interpretare nietzscheană este de găsit în fond la Hegel. Cînd Hegel spune — și în diverse contexte, afirmația revine mereu: «Adevărul este astfel beția bachică în care nici un membru nu este treaz, întrucît fiecare atunci cînd el se desparte se dizolvă tot atît de nemîllocit — el este deopotrivă odihna transparentă și simplă» — avem aici o caracterizare de ansamblu a adevărului lumii ca structură apolinic-dionisiacă. Structură pe care Nietzsche o va focaliza în spiritualitatea elină, arte și filosofie, în termenii unei mitopoetici învăluitoare. Dacă tragedia este însă pentru Nietzsche revelația adevărului ultim și cuprinzător al lumii, pentru Hegel tragedia rămîne un moment în istoria unei raționalități care ajunge conștientă de ea însăși.

Gabriel Liiceanu găsește caracterizările esențiale ale contribuției hegeliene la teoria tragicului; cit despre Nietzsche, acesta este redat într-o poliexegeză care extrage sensuri surprinzătoare. Dar două întrebări rămân să fie puse tranșant pornind chiar de la cazul Hegel-Nietzsche: filosofile tragice sînt oare mai adecvate decît cele netragice în elucidarea teoretică a conceptului de tragic și a tragediei ca formă estetică? Iar « nerămînerea » la tragic, în ce sens este o « anulare »? Răspunsurile vor mai trebui să aștepte precizarea contextului de referință. Dar să răsringem bătaia întrebărilor la cadrul în care se plasează filosoful român însuși: « geografia spirituală a ființei umane », înăuntrul căreia e de făcut « topografia tragicului » și, ca gen proximal, « peratologia ». Atunci, preferința pentru filosofile tragice pare explicabilă. E drept că, așa cum notează autorul, filosofile care au făcut din tragic obiectul predilect al meditației lor nu au dezvoltat o teorie a tragicului... În filosofile tragice găsim cel mult o schiță a esenței, necesară însă pentru elaborarea unui demers ulterior, și nicidecum termenul unei cercetări neutre » (p. 30); dar, operînd cu sensuri tragice, filosofia tragică pare din capul locului în măsură să arunce o lumină cu atît mai vie, cu cît nu este neutră; o teorie adecvată va începe printr-o ontologie, dar va culmina într-o axiologie angajată a tragicului (cf. p. 33), pe care filosofile netragice nu sînt în măsură a o pune în drepturile ei. Iată un argument puternic, iar ca justificare a structurii discursului despre tragic pe care îl încorporează această carte grea de gînduri putem spune că e indisolubil legat de succesul unui lucru bine făcut. Și totuși, în spiritul unei interogativități dialogice care încearcă să urmărească fringerile contradictorii ale cunoașterii nesfîrșite, avem temeiuri să pledăm cauza filosofilor netragice, relevînd aportul lor absolut esențial într-o teorie adecvată a tragicului, înscrisă în cadrul de referință specificat înainte.

Citim printre rîndurile cărții de care ne ocupăm caracterizarea filosofilor netragice ca tot atîtea modalități de anulare a tragicului. Or, cuvîntul *anulare* comportă un echivoc. O filosofie netragică poate fi una care nu se prezintă la marea întîlnire cu determinația tragicului, iar atunci ea este într-adevăr văduvită ontologic și săracă în substanță estetică; sau, dimpotrivă, poate fi o filosofie care ține cont, fără a face centru, din determinația tragicului. În cadrul unei filosofii netragice de acest din urmă gen, problema este înfruntată în contextul ei de referință, dar însuși acest context este încadrat în altul mai vast. Cînd cugetarea filosofică poposește la vetrele tragicului, provizoratul acestui popas nu trebuie văzut ca lipsă de persistență, evaziune ori anulare. Pentru că însuși adestul la vetrele tragicului dictează o străpungere. Nu este vorba de a schimba din afară, în mod artificial sau prin doctă ignorare, termenii problemei tragicului; problema însăși este antrenată într-un sistem muabil de sensuri mai vaste; nu noi, ci ea însăși își schimbă termenii. Avem aici o simultană conservare, anulare și depășire: *Aufhebung*. În nici un caz o evaziune. Gabriel Liiceanu a prevăzut și s-a temut de mutarea rea a problemei, din propriul ei termen la alții eterogeni; dar, din precauție metodologică exagerată, el nu înfruntă pînă la capăt determinația — nu oarecare, de vreme ce o poartă și titlul scrierii sale! — a *depășirii*. În mod ironic, resorbirea tragicului în universal, pe care o diagnostichează la Hegel, revine în cartea sa, sub forma care mai rămîne să fie explorată, a *depășirii*; fiindcă într-un discurs filosofic global asupra limitei și depășirii, într-o *peratologie* deci, distincția acută între simpla anulare și autentică depășire ar fi axa unui demers în care tragicul nu mai poate ocupa poziția centrală. Să caracterizăm *peratologia* însăși ca o modalitate de anulare a tragicului? De ce nu!

Cu tragicul, cu prezența lui mută de Sfinx, cu prețul plătit pentru accesul la sublimitatea existenței nu te poți împăca; tragicul e, prin însăși esența lui, neîmpăcare. Revolta tragică nu ajunge în cele din urmă, o revoltă împotriva tragicului a

atate? Dar atunci depășirea tragicului nu este sustragerea de la confruntarea cu limita de foc, cedare în fața ei, ci tentarea unui itinerar nontragic către sublimitatea existenței. Autorul acordă că tentarea unor asemenea Itinerari netragice este parte esențială din fapta și pasiunea omenească, dar ne rămâne dator cu o deslușire în privința succesului radical al tentativelor. Ele intră toate în una sau alta din modalitățile de anulare a limitei. Or, nu toate tentativele de anulare sînt invaldabile.

Dar nu cumva, spunînd aceasta, am escamotat problema, schimbîndu-l termenii? Să ne întrebăm deci, încă o dată, împreună cu Gabriel Lileanu, dacă o conștiință umană lucidă, dîndu-și înțîlnirea cu lîmîta, poate accepta finitudinea existenței, trăgînd concluzii netragice din acele premise ontologice care în substanța lor sînt tragicul însuși.

De fapt, răspunsul afirmativ ni l-a dat cumva însuși autorul, fără a ști că ni l-a dat, iar discuția nu vrea decît să explice momentul final al desfășurării categoriale a tragicului în chiar accepția dată de autor. Actul creator și fapta istorică, privity mai atent, sînt sublime în esența lor, dar numai contingent-tragice. Desigur, ele se asociază unei conștiințe confruntate cu lîmîta, cu finitudinea. Este însă aceasta o conștiință suferitoare și mai ales trebuie ea să fie suferitoare? Dar, nesuferitoare fiind, mai poate fi tragică? Și, netragică fiind, mai este condamnată în termenii axiologiei sublimului, dacă a înfruntat pînă la capăt gîndul finitudinii?

O conștiință netragică bună va fi aceea perfect lucidă de finitudinea cadrului său, tentînd cu bunăvoință cuvenită depășirea limitațiilor cadrului în care se mișcă, în cadrul scenarilor de tip existențial și istoric, dar implicîndu-se în infinitatea ființei. O asemenea conștiință — ca să ne exprimăm în termenii autorului — nu va anula tragicul prin estomparea lîmîtei (recuzarea viitorului, transferul lîmîtei asupra altora prin ignorarea propriei lîmîtări), nu va relativiza lîmîta absolută prin postularea unei realități transcendente, nu va absolutiza lîmîta relativă prin postularea paradisului terestru, nu va accepta lîmîta prin semnare și obediență, nu-și va asuma vina ontologică. În ceea ce privește însă cea formă a anulării pe care autorul o numește « lărgirea sistemului de referință: disoluția individului într-un adevăr mai înalt », să fim atenți: această formă este dublată de ceea ce am putea numi « mutarea sistemului de referință: disoluția tragicului într-un adevăr mai înalt ».

Anularea suferinței nu este o valoare în sine; și tocmai de aceea tragicul este valoros. Dar dacă fapta omenească de supremă valoare coincide cu anularea suferinței, sau cel puțin e paralelă cu sentimentul suportabilității suferinței, atunci tragicul a fost, neîndoleit, depășit într-un mod valoros. Din aceleași premise a rezultat concluzia opusă.

De aceea, dacă prin erou tragic vom înțelege eroul operelor și faptul, solidarizarea acestuia cu o concepție netragică nu este un paradox de circumstanță, sau o înconsecvență conceptuală a vîlșii. Ce-l drept, înfruntarea lîmîtei își poate trage obîrșla uneori din nevoia unei depășiri postulate, modalitatea de anulare a tragicului înse-rîndu-se în modalitatea de realizare în fapt a tragicului (mai ales ca autoiluzionare, ca absolutizare a lîmîtei relative). Dar nu întotdeauna!

Hotărnicirea conștiinței netragice ar necesita un efort conceptual pe care nu sîntem în măsură a ni-l asuma, aici și acum. Însă, întrucît Gabriel Lileanu a înțeles să asocieze sensurilor conceptuale tragice reprezentări intuitive revelante, vom încerca la rîndu-ne o sugestie. Autorul reamîntea că Nietzsche apelează la « spiritul muzical » spre a ne face să înțîlm ce este tragedia cum și suportul ei existențial, spiritul dionisiac; să încercăm deci să invocăm și noi un anume spirit al muzicii ca revelatoriu nemîllocit pentru ce ar putea semnifica depășirea tragicu-

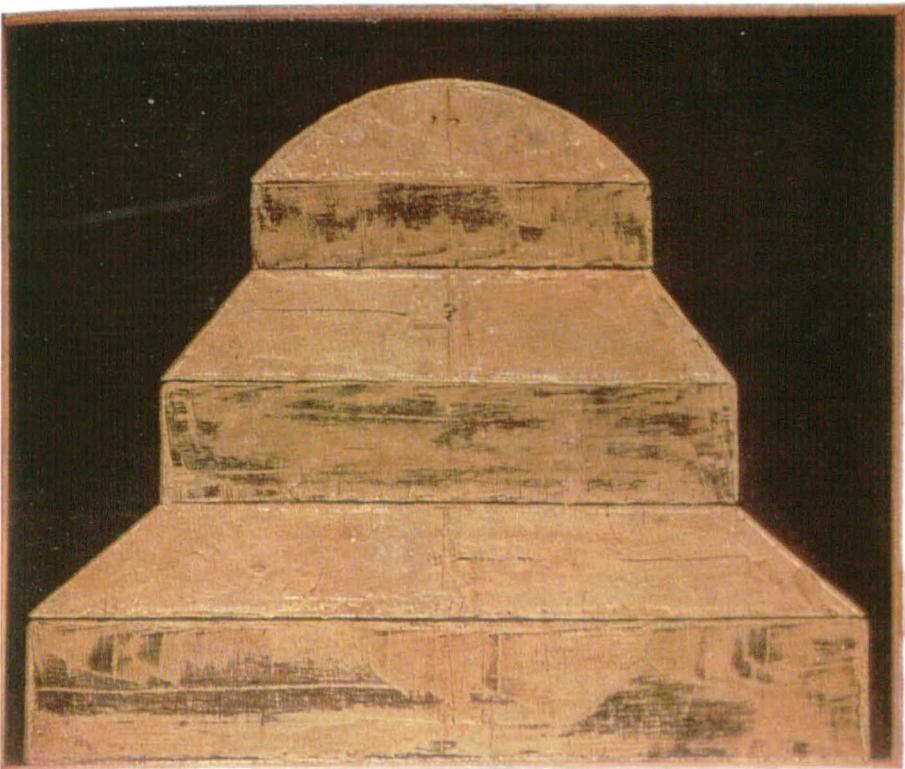
lui într-un adevăr mai înalt : spiritul mozartian ca opus celui wagnerian. Pliscurile de virf ale tărîmului mozartian sînt străpungerea cea bună a tragicului, fiindcă sînt deasupra lui. O conştiinţă mozartiană nu refuză confruntarea cu tragicul, memoria lui este înscrisă ca porţiune a traiectului şi ca genă recesivă în plasma ei ereditară; memoria tragicului, ca moment al unui adevăr netragic, subtil, immanent, în care individul rămîne în condiţia finitului, nu o ignoră, dar nici nu se simte strivit de ea. Spiritul mozartian refuză transcendentalul, cunună desăvîrşirea cu finitudinea. Refuzul mozartian al tragicului nu e lipsă de memorie, nu e beati-tudinea paradisului extraterestru, ignorarea finitudinii fiinţei, ci prefigurarea cu tristeţe luminoasă a existenţei umane finite ca supremă operă de artă, ca raţio-nalitate compatibilă cu bucuria senzorială. O existenţă finită în cadrul ei spaţio-temporal poate fi lucidă, reflexivă şi netragică, poate percepe limita însăşi ca netragică şi ca nemărginire chiar, aşa cum şi-ar percepe-o sfera finită conştiinţă de ea însăşi; căci are înfinitul înăuntrul şi la frontiera ei, nu în afară.

Dar poate fi însăşi existenţa organizată după legile intime ale unui univers mozartian? Existenţa tragică a lui Mozart, în contrast ironic cu netragica viaţă a lui Wagner, îşi păstrează ambivalenţa . . .

Oricum, pîndit la tot pasul de înfruntările tragice ale acestui mileniu, eroul creaţiei şi istoriei crede cu tărie, el însuşi, în această putinţă, ca proiect al vi-torului. Gabriel Liiceanu ne aminteşte aceasta în comentariul său concentrat privitor la « Receptarea tragicului în antropologia marxistă ». Va fi oportun să reafirmăm concluziile la care ajunge : « Antropologia marxistă nu poate să înţeleagă fenomenul tragic decît ca supremă modalitate de afirmare a pozitivului pe o cale a negati-vului . . . » (p. 208); « anularea tragicului este tot atît de străină spiritului filo-sofiei marxiste pe cît convertirea lui în disperare » (p. 209). Iar societatea viitoare a dezalienării — scria în altă parte autorul nostru — nu aduce cu sine abolirea tragicului istoric, însă acesta « se înscrie acum pe parcursul calm şi fără sfîrşit pe care-l presupune adevărata tot mai rafinată a existenţei la esenţă în cadrul istoriei adevărate, a omului uman. În schimb, ca dezalienată, societatea este acum liberă, şi materialiceşte pregătita, pentru a pune tragicul existenţial în adevărata-lumină şi a face din înfruntarea limitei biologice o problemă de afirmare a per-sonalităţii sociale » (p. 73). Iată, într-adevăr, argumente pentru o delimitare mai netă între *anularea* tragicului prin evaziune ontologică şi *depăşirea* autentică a tragicului prin organizarea existenţei finite după legile operei de artă; şi aceasta, prin implicarea obiectiv-possibilă şi subiectiv-căutată a particularului, părţii, în mişcarea ansamblului, implicare nu în calitate de agent, pacient sau transfug al situaţiei tragice, ci cu luciditatea şi bucuria unei explicitări la care participă şi pe care o amorsează. Depăşirea tragicului nu va însemna însă anihilarea lui. Acea tensiune existenţială devine o forţă potenţială şi, fără a mai irumpe în situaţia tragică, determinînd o polarizare pacient-agent tragic, se va actualiza în re-memorarea tragicului. Depăşirea tragicului prin contracarare drastică a suferinţei nonmetafizice nu înseamnă nici amnezie, nici narcoză.

Existenţa netragică valoroasă nu-şi poate refuza memoria tragicului : în aceasta credem că stă sensul ultim al discursului despre tragic pe care autorul român îl poate adresa chiar şi celor mai obstinaţi partizani ai existenţei netragice.

Prin scrierea lui Gabriel Liiceanu creaţia filosofică românească vine să-şi reafirme cu prospeţime tinerească potenţele creatoare. Realitatea unul dialog fecund între filosofie şi poezie capătă încă o evidenţă şi nu una oarecare. Autorul acestei cărţi sîrbătoreşte îngemănează pregătirea de specialitate, zestrea sufletească şi entuziasmul ideii într-un mod care ne face să aşteptăm cu încredere ceea ce va da de acum înainte.



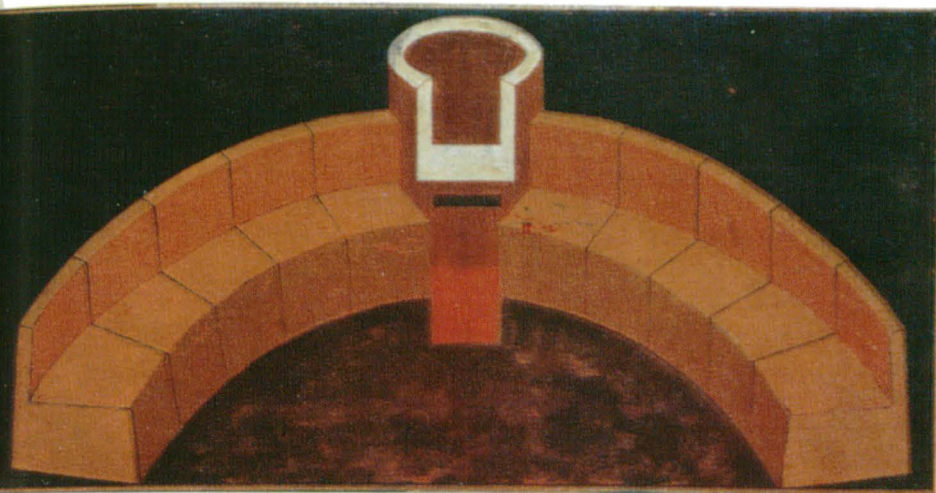
M A R I N C H E R A S I M

O celebrare a duratei eroice

Nu știu dacă astăzi pot exista crezuri mai adânc omenești, și mai pline de rezonanță pe toate meridianele spiritului, decît cele care pun la temelul ființei noastre individuale și colective *construcția și înfrățirea*. Sînt idei străvechi, pe care artele vizuale le-au ilustrat strălucit, de la templu și catedrală, — în fapt de la lăcașurile de marmură sau de lemn ale tuturor credințelor și ale tuturor vremurilor, — pînă la utopia medievală și renașcentistă a « cetății ideale », « Cetatea soarelui », sau la aceea, strict contemporană, a « orașului radios ». Sînt, nu mai puțin, idei-forță ale fiecărei civilizații, pe care arhitecți și sculptori mai ales, le-au știut preschimba în motive plastice, transfigurindu-le la toate vîrstele umanității pînă în timpurile noastre, ce au atîtea și atîtea rațiuni de a contrapune asemenea idei distrugerii și vrajbei.

Că un pictor român al ceasului de față, precum Marin Gherasim, se arată pentru cei ce îi cunosc, cît de cît, opera, atît de fidel celor două motive, atît de înscîțit la tot pasul, în pinzele sale și, nu arareori, în meditațiile lui așternute pe hîrtie, de către sobrul imperiu al ordinei interioare, fără de care nu poți zidi și nu poți iubi, faptul nu va mira pe nimeni.

Împrejurarea ține, cred, de aceea că, în drumul său, pictorul ce reprezintă cu o autoritate deja dobîndită — alături de alți cîțiva confrați — o generație gravă,



venită pe lume acum patru decenii, a trecut (indiferent de natura căutărilor formale) sub tot mereu aceeași zodie: a rigorii și a geometriei, a clarității liniilor și spiritului. Îl aflăm spre pildă, căutând deschis și polemic, esența vieții urbane din veacul pe care-l străbatem, atunci când, cu exact trei ani în urmă, la Galeria Nouă, ne oferea o viziune anume, foarte personală, asupra « agorei », a « metropolei », a tentaculare și amorfe « megalopolis ».

Fără aceste aperccepții mi-ar fi fost mai greu să înțeleg, poate, stadiul actual în devenirea pictorului intelectual și subtil care este Marin Gherasim. Cu ele alături, prețuindu-le mult, constat că a ajuns, prin înalte tensiuni ale gândului, la ceea ce înseamnă foarte probabil, o etapă fundamentală a creației sale, la o nouă propunere care este, lăsași și în mod esențial, a picturii; o propunere care ține de uneltele ei, de universul ei, dar care pătrunde, deopotrivă, pe tărîmul conceptelor.

Pentru că pictura moldavului Marin Gherasim, cel plecat dintre obcinele Țării de Sus, — așadar predestinat prin locul nașterii sale echilibrului intelectual și armoniei cromatice, metaforă a armoniei psihice, descoperind, din copilărie încă, dincolo de « Poarta » mănăstirii bucovinene, dincolo de celebrele fresce, un univers de

MARIN GHERASIM

Trepte

Synthronon

Drumul

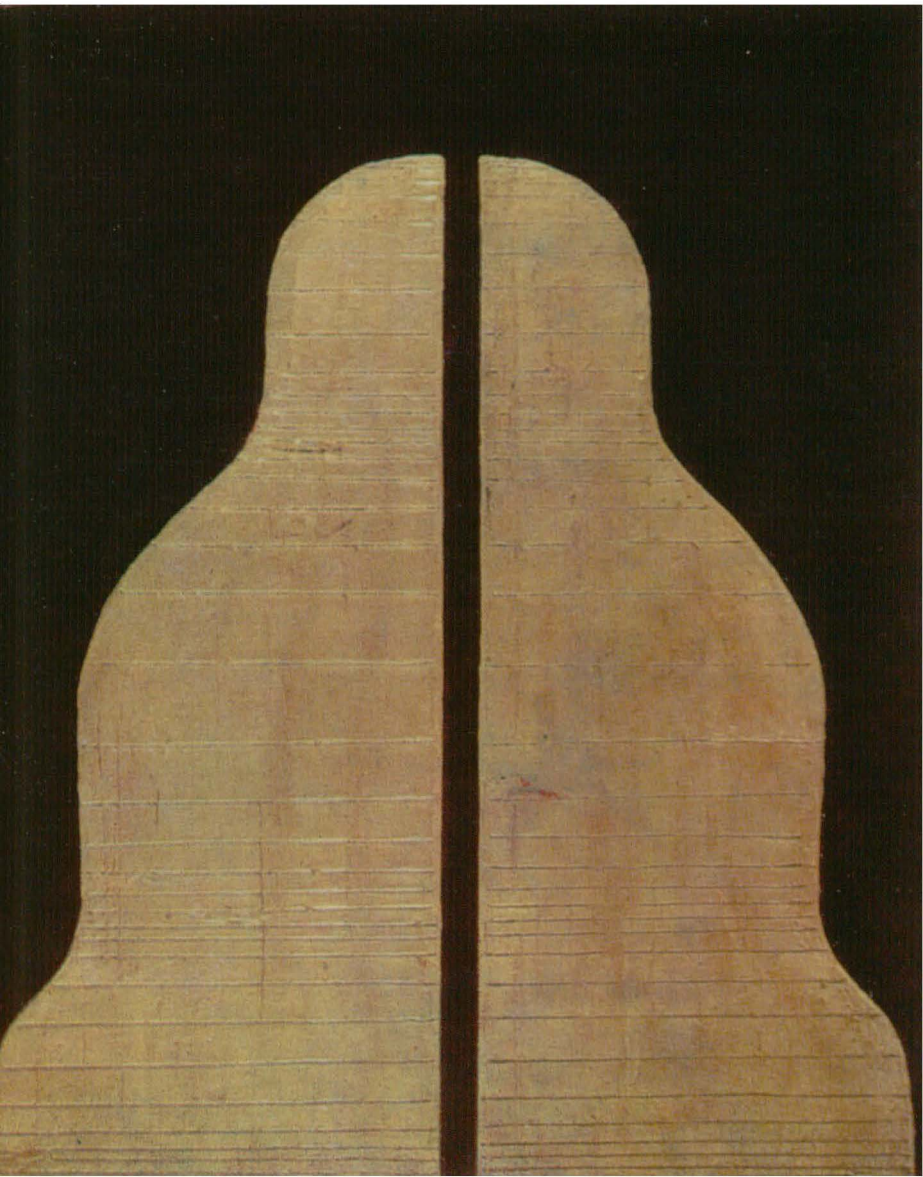
Abside

Poartă

În alb-negru: un ansamblu
din creația ultimilor ani.

istorie aprig trăită dintotdeauna și în toate zilele ei —, este, neîndolos, o plătură de idei.

Nădăjduind că a sunat de mult ceasul final al acelei neînțelegeri ce golea ideea de fiorul poetic, confundând noblețea simbolului cu didacticismul alegoriei, descifrez în pînzele de acum ale lui Marin Gherasim, tocmai o lume de idei, o dialectică meditație asupra vieții, a puterii de a acționa constructiv, o meditație asupra sfîrșitului, după cum deslușesc în șirul lor îndelung gîndit un omagiu adus celor mulți, comunității de semeni adunați într-o « agora » a inteligenței, — spre a vorbi în termeni oferiți cîndva de chiar tablourile pictorului, — devenită un « synthronon », ce strînge pe discipoli în jurul Maestrului, ca într-o nouă « masă rotundă », din stirpea celor ce străbat veacurile, de la epopeile medievale la monumentul știut al lui Brîncuși. Așijderea, îmi pare a vedea în ele o pioasă rememorare a faptei eroului anonim : a eroului constructor, celebrat în « Abside », în argint și în aur, în albastrul, în verdele și în tonurile de roșu amintind de culorile emblematice, de heraldica evului de mijloc ; a eroului peregrin oprit cînd și cînd, în popasuri de meditație și regenerare, la nevăzute judecăți și la împărășii vestite, la « Scaunele » și la « Lacra » învăluite deopotrivă în taine și lumini, în negru și în roșu, în alburi și în aur ; a eroului luptător, în fine, trecut în neființă prin jertfă.



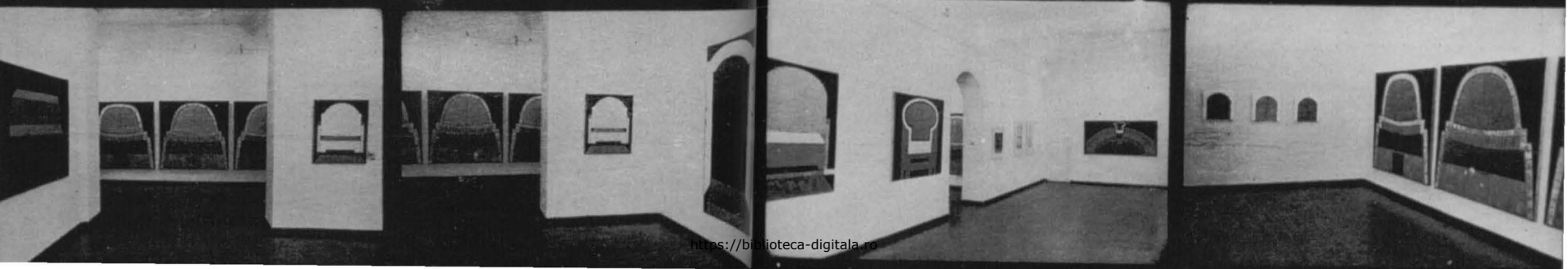
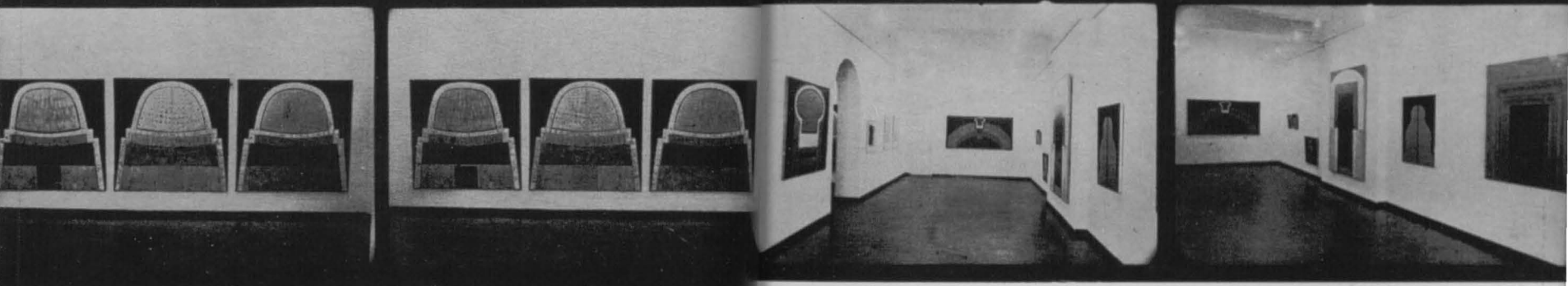
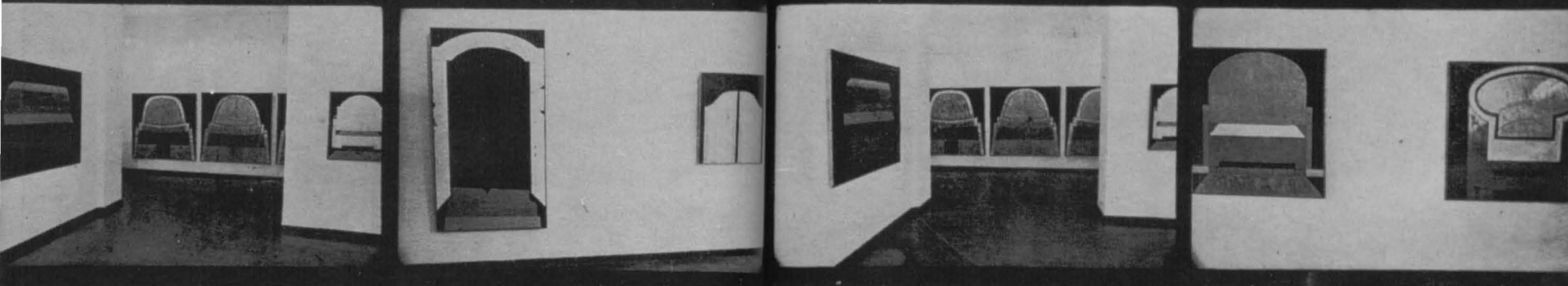
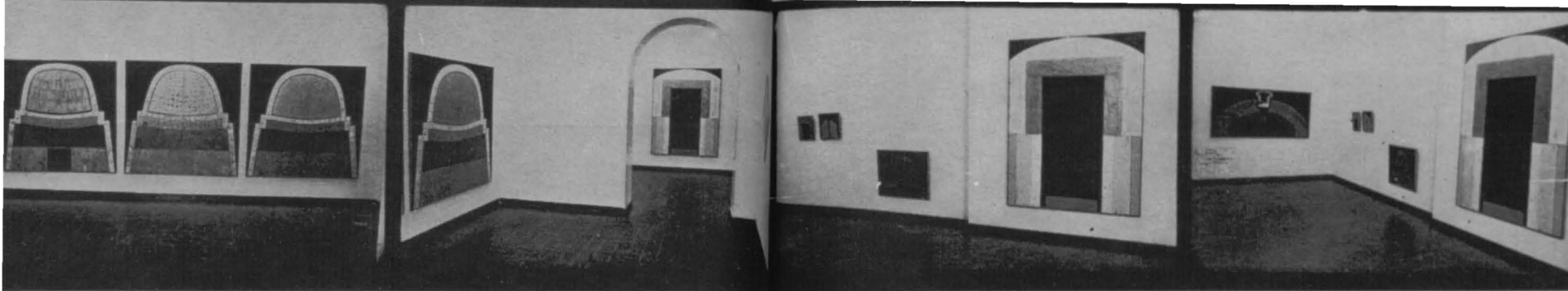


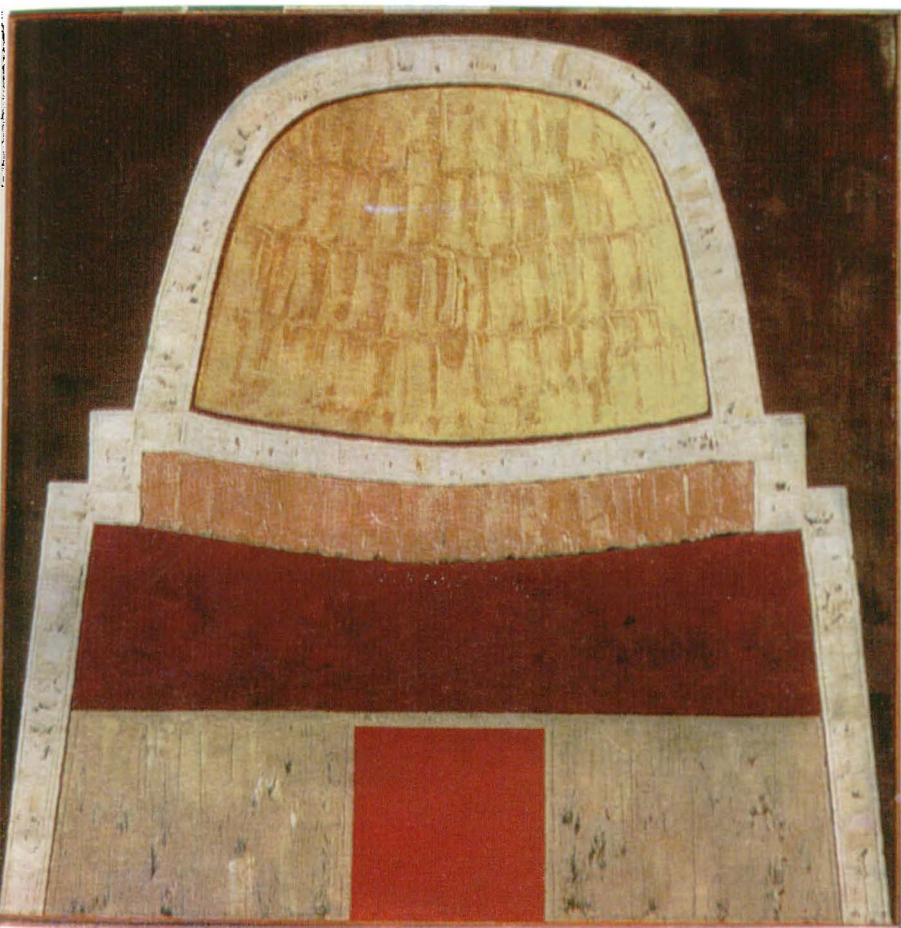
Foto color: OCTAVIAN STĂCESCU

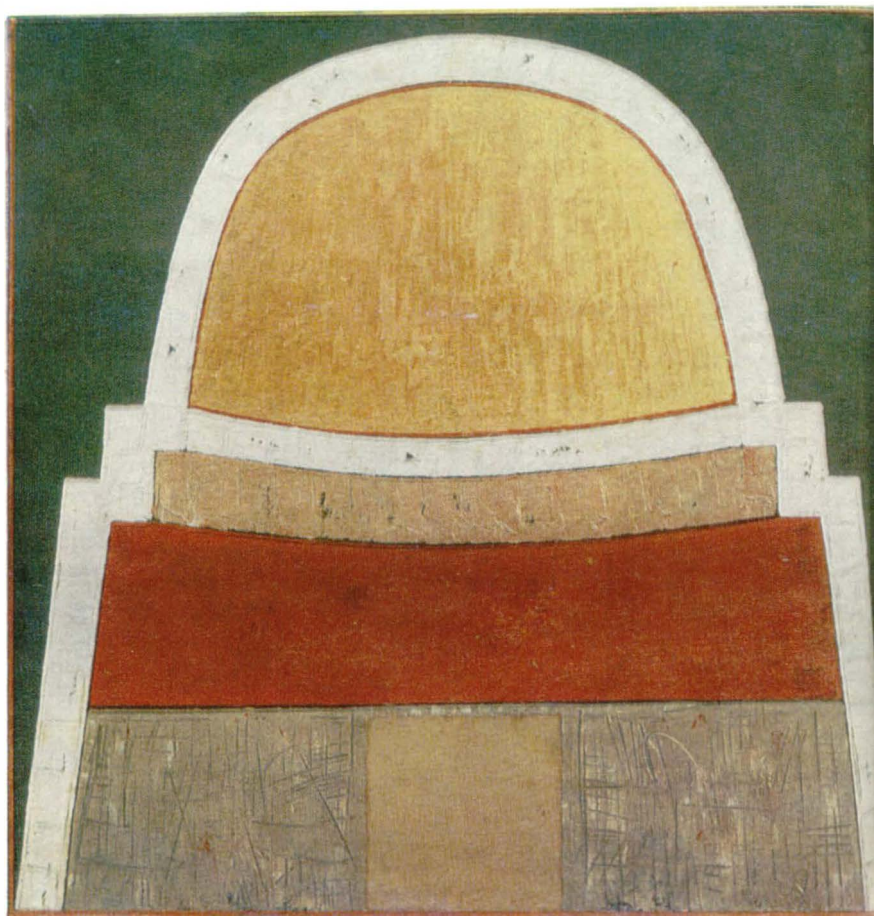
Foto alb-negru: EUGEN LUPU

la capătul de strălucire și de întuneric al « Treptelor », în roșul sau în verdele profund de dincolo de « Porți » și de « Praguri ».

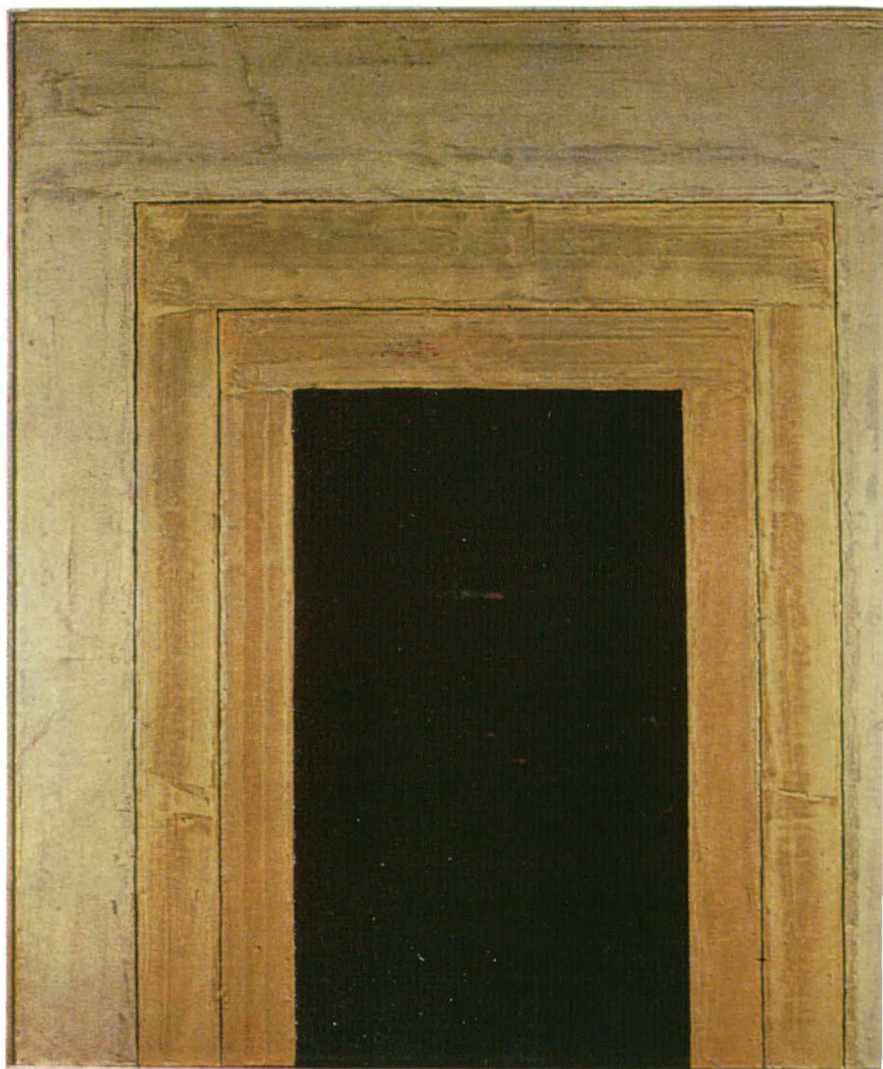
Este, fără îndoială, în pictura lui Marin Gherasim, o sete de arhetipuri care țin toate de o civilizație clasică și echilibrată, dar nu mai puțin dramatică în sfîșierile sale lăuntrice, o civilizație cu rădăcini adânci în locul pe care a înflorit, străbătută de realitatea sedentarismului, de gîndul construcției, de patosul arhitecturii de unde descind, desigur, atîtea și atîtea admirabile sugestii volumetrice și riguroase geometrii, pe care artistul le înfățișează în calmele somptuozități ale culorii ce construiește la rîndu-i.

Etapa aceasta a lui Marin Gherasim ar putea însemna, într-un periplu al conștiinței, tot atîtea momente de inițiere în sensul primordial de inițiere existențială vreau să spun, și am înțeles tîrziu de ce ele mi-au putut aduce în minte la un moment dat aventura spirituală a magului sadovenian Kesarion Breb, plecat din majestățile sure și încremenite ale Carpaților către scînteierile de purpură și mărgăritare ale Bizanțului. Și ar putea însemna la fel de bine, o atare împlinire, un omagiu contemporan adus *duratei*, în dublul ei înțeles românesc, de dăinuire, în opera pe care omul, artistul o « durează », și de dăinuirea — astfel și dincolo de el — a tuturor celor « durate » în timp.









ROBERT ANDRÉ

...ce este, în fapt, o capodoperă?

Din capul locului, mi s-a părut limpede că o eventuală alcătuire a unei biblioteci constituite din capodopere filosofice ar ridica puține probleme în privința alegerii autorilor. Într-adevăr, în perspectiva sa istorică, filosofia occidentală reprezintă, în evoluția gândirii, o serie de etape jalonate de un număr redus de scrieri cruciale, cu alte cuvinte, care să inaugureze, la apariția lor, o viziune nouă a realității. În intervalul dintre publicarea lor, gânditorii se sprijină pe fiecare din ele, fie pentru a le preciza un anumit punct de vedere, fie pentru a-l prelungi. Astfel, marcând o ruptură cu gândirea scolastică, Descartes dă naștere la o întreagă filiație de cartezieni, de obediență mai mult sau mai puțin strictă. Și trebuie așteptată ivirea lui Kant pentru ca o altă revoluție să se producă, și să se instaureze o viziune a lumii cu fundamentări radical reînnoite. Bine înțeles, eu folosesc noțiunea acestor evoluții doar într-un spirit de extremă simplificare fără să pretind că, între Descartes și Kant, nu s-ar mai fi născut nici o filosofie demnă de luat în seamă. Dar toate aceste sisteme trăiau dintr-o moștenire, se trăgeau dintr-o gândire-mumă. Nimic nu ne-ar împledece, deci, să mărginim bibliotecă la vreo zece nume, din antichitate până în secolul XX.

La fel de vădit este, însă, că nimic asemănător nu ar fi cu putință în ce privește moștenirea poetică și aceea a romanului. În aceste domenii, fiecare scriere reprezintă prin ea însăși o întreagă lume, implicând o serie de referințe mult mai complexe, de n-ar fi decât cele ce au tangențe cu estetica și sînt legate și de fluctuațiile gustului, în timp și spațiu. Rațiunile care au determinat succesul unei opere dispar uneori pe măsură ce lumea evoluează. Precum se știe, la vremea lor, tragediile lui Voltaire

au fost foarte prețuite, iar teatrul lui Thomas Corneille socotit pe potrivă teatrului fratelui său. Astăzi și piesele lui Voltaire și ale lui Thomas Corneille aproape că nu mai pot fi citite.

Unele forme dispar și învechirea lor face ca scrieri vestite care le-au folosit, să fie astăzi de un acces greoi. Construcția epistolară a romanului *La nouvelle Héloïse* a contribuit desigur la imensul lui succes. În zilele noastre — am făcut chiar eu această experiență — trebuie să recunoaștem că studentul în litere este stingherit și plictisit de această structură și înaintează anevoie în această masivă polifonie lirică, ale cărei repere socio-culturale s-au pierdut. Noi înșine nu izbutim să străbatem decit datorită mitului rousseau-ist a cărui înrîurire ne alimentează fără îndoială Interesul.

Se învederează, astfel, primejdia ascunsă a prestigiiilor literare care — la fel ca acelea ale istoriei propriu zise — vehiculează felurite legende și prejudecăți, nu trește uneori false reputații și osîndesc opere de valoare la un nedrept purgatoriu. Se cunoaște gluma lui Giraudoux: « *Racine a fost fabricat de profesori. Operația a cerut mult timp* ».

Pentru a compensa asemenea reacții nerespectoase, comentarea unor texte din trecut prilejuește și altfel de surprize. Chemat, acum câțiva ani, de către o universitate americană, să vorbesc despre operele în proză, reprezentative ale romantismului, am constatat, nu fără mirare, că *René* a fost primit cu un extraordinar și unanim entuziasm. « *Iată, capodopera !* » păreau să gîndească toți. Stilul, atmosfera, tema încîntau.

Dar ce este, în fapt, o capodoperă? Pusă oarecum ocolit, aceasta este întrebarea stînjenitoare la care a încercat să răspundă comisia *Asociației Internaționale a criticilor literari*. În colaborare cu UNESCO și cu *Adunarea pentru securitatea europeană*, această comisie s-a străduit să alcătuiască o *listă a capodoperelor literaturii europene din antichitate pînă în prima jumătate a secolului XX (1940)*. Cărei nevoi trebuia să răspundă, la rîndul ei, o astfel de listă? Această a doua întrebare, constituind, în fapt, un preambul, nu poate fi ocolită.

Aproape pretutindeni există, într-adevăr, colecții de buzunar, cu preț modest, care cuprind cam toată literatura națională. Pe de altă parte, UNESCO s-a hotărît să întreprindă editarea operelor reprezentative ale literaturii mondiale. O *Pleiadă Internațională* se află în perspectivă. Intenția noastră este, însă, în același timp mai modestă și mai ambițioasă.

Mai modestă: nici vorbă nu ar putea fi de o cuprindere integrală a tuturor culturilor. O asemenea sarcină depășește și mijloacele și competențele noastre. Și, apoi, nu ar fi întrucîtva de prisos o astfel de bibliotecă babeliană? Am muri toți cu un lot de ignoranțe de neînlăturat.

Mai ambițioasă: fiindcă vrem să ne situăm pe un teren care să nu fie al istoriei literare; din pricina problemei influențelor, aceasta ne-ar sili să reținem prea multe

nume minore. Pentru istoria formelor muzicale, de pildă, un Iohann Cristian Bach este, fără îndoială, mai important decât Iohann-Sebastian. După părerea mea, tărîmul nostru este acela al moștenirii culturale literare a Europei.

Dealungul unei istorii zbuclumate, plină de antagonisme, de tumulturi și de aprige deslănțurări, care ar fi oare operele în măsură de a întruni prin frumusețea formei și valoarea conținutului, un consens general, demne totodată de a fi propuse unul cititor neerudit, de nivel cultural de cele mai multe ori mediu, tocmai pentru a-l îmbogăți cunoștințele și sensibilitatea precum și a-l dezvolta simțul artistic, cu alte cuvinte, propriu să exercite asupra lui o înrîurire umanistă în sensul cel mai larg al termenului? Opere putînd fi cuprinse în definiția culturii dată de Thomas Mann: *integrarea aducătoare de ordine în partea nocturnă din om, înclinată altădată zeilor.*

Pentru a ne asigura cîteva puncte de reper, se cuvenea să ne situăm la un nivel de exigențe mai elevate decât acela al conceptului de masă — Nazım Hikmet proclamase: *eu scriu pentru țărani lipsiți de cultură din Anatolia*. Nivel mai puțin rafinat ca acela al unei biblioteci a omului de bine (*l'honnête homme* al veacului al XVII-lea, n.tr.). Mai puțin eclectic însă ca acela al Enciclopediei. Din aproape în aproape, revenim neconținut la întrebarea de adineaori a cărei caracter *labil* determină și aspectul ezitant al articolului meu: pentru ce, cu sau fără îndreptățire, studenții mei vedeau în René o capodoperă?

Să încercăm, o clipă, să le deslușim gîndul.

Erau sensibili la stil, la puternica lui sensibilitate: existență și exigență a unei frumuseți proprii limbii scriitorului.

Erau mișcați de tematică: exigență a unui conținut cu puternică rezonanță emoțională (conținut, în speță, privilegiat: incestul) și s-ar putea adăuga: cu puternică rezonanță intelectuală (dar nu în cazul acestei povestiri).

Lăudau armonia dintre scriitură și temă; prezența unei forme puternice, a unei arhitecturi adecvate conținutului; asortarea ciorapului cu piciorul — ar spune iarăși Nazım Hikmet — care să pună în valoare piciorul.

Aduceau, în plus, și dovada permanenței efectului produs de anumite teme. Este ușor să identifici, în această permanență, tratarea unor situații și unor conflicte inerente condiției umane, istorice, datorită împrejurărilor, atemporale, prin esența lor.

Erau sensibili și la proporția sau la justa măsură din desfășurarea narativă; un echilibru: dincolo de un punct critic, autorul cade în supra-abundență, în supra-încărcare. Ne-am putea referi, în această privință, la *Alesul* lui Thomas Mann, cu aceeași temă. În schimb, *Destălnulrea africană* a lui Roger Martin du Gard, se încadrează în criteriile noastre. E drept că este vorba doar de o nuvelă.

Toate acestea, la drept vorbind, nu se pot aplica scurtului roman al lui Chateaubriand. Dar referința și experiența sînt semnificative pentru un tip de exigențe

mai mult sau mai puțin limpede resimțite și explicite și pe care, la urma urmei, puține opere le pot satisface total. Mai mult: este incontestabil că acest ansamblu de calități aparține unui gust numit *clasic*. Numeroase opere nu corespund acestor canoane. Totuși este peste puțină să nu le socotești drept capodopere, ca de pildă romanele lui Stendhal sau ale lui Dostoievski. Pe scurt, trebuie să recunoaștem — și discuțiile noastre nu au făcut decât să întărească această convingere — că noțiunea de capodoperă rămâne relativă și variabilă, un fel de concept-limită de care te apropii, mai mult sau mai puțin, dar fără a-l atinge vreodată.

Acestea sînt grelele exigențe la care s-a încercat a se răspunde, cu un succes care — așa cum o dovedește propria mea tentativă infructuoasă de definire — nu putea neconținut fi repus în discuție.

Trebuie să mai semnalez și un alt punct delicat: acela privind operele scrise în limbi cu răspîndire redusă. Ele sînt, îndeobște, victime ale geografiei. Cu rare excepții, mai rar traduse sau chiar de loc. Am convenit totuși să le acordăm și lor un loc. Pe care țările mici îl vor socoti, bine înțeles, nesatisfăcător. Dar ne lovim de greutatea de a dilata fără măsură un număr de titluri și așa prea mare. Fiindcă obstacolul cel mai serios nu a fost încă trecut: cum să editezi această bibliotecă de trei sute de titluri?

Greutățile sînt considerabile. Cea mai mare este constituită de deosebirile de la o țară la alta, ale structurilor editoriale. Într-un sistem comercial tributiv imperativelor vînzării, editarea întregului lot este, practic, irealizabilă. Totuși, așa cum am mai spus-o înainte, mulți din acești autori sînt deja traduși. Adevărată problemă este deci, o îmbiere, la lectură. Lista de titluri ar face în această privință oficiu de *corpus de referințe*.

Trebuie, deasemenea, să semnalăm că, pentru perioada modernă, se va pune și problema drepturilor de autor (*copyright*). Moștenitori și editori nu vor cedă ușor.

Ce este de făcut? Această întrebare va mai face obiectul discuțiilor în cadrul unor viitoare întâlniri UNESCO, cu editori și eventuali traducători. După părerea mea, fiecare țară ar trebui să se mărginească la operele netraduse încă — sau puțin traduse — în limba sa. În acest sens, biblioteca noastră s-ar putea dovedi foarte prețioasă. În Franța, aș găsi ușor cincizeci de ediții din *Roșu și negru* și din *Faust*. Dar cum să citești pe Eminescu, Caragiale, Vaptsarov, Castelo Branco pe flamanzi, pe turci și pe ațiția alții?

Multe nedreptăți ale literaturii și ale istoriei, s-ar afla astfel remediate. Și susține uneori că o mai bună înțelegere între popoare ar fi condiționată de o revizuire a manualelor de istorie. Dece nu s-ar începe cu literatura? O bibliotecă capodoperele ar deschide calea.

În românește de LIDA IGIROȘIAN

O experiență plină de învățături

A întocmi o listă a capodoperelor literaturii europene nu e deloc ușor și o demonstrează, cu o claritate și logică impecabilă, președintele A.I.C.L.-ului, Robert André. Critici din diferite țări, înainte și după o dezbatere largă, teoretică, la Sofia, în 1978, și, după numeroase consfătuiri ale comisiei special alese pentru aceasta au încercat să biruie dificultățile practice și să dea astfel viață unui foarte important proiect UNESCO.

Cu destulă osteneală, diplomație și arguții îndelungi, obiectivul a fost atins. O ultimă reuniune pentru încheierea travaliului, s-a ținut anul acesta, în februarie, la Paris.

Experiența cîștigată din toate aceste strădanii îngăduie câteva reflecții pe care aș vrea să le expun mai jos.

În primul rînd, titlul lucrării a rămas « *Bibliothèque du livre d'or* ». Vag, puțin desuet și, poate, cam prețios, e oricum mai potrivit decît « Capodoperele literaturii europene ». După dezbaterile de la Sofia și ulterior, în discuțiile comisiei, a fost clar pentru toată lumea cîtă labilitate implică al doilea termen. « Capodoperă », într-o primă accepție, cea literală, ar însemna o înfăptuire desăvîrșită, realizată cu o deplină măiestrie, adică fără cusur. Se vede ușor că o atare interpretare a cuvîntului împinge selecția către priorități de ordinul perfecțiunii formale. Dar este ea oare caracteristică într-adevăr marilor opere literare? Sînt astfel de scrieri : « *Gargantua și Pantagruel* », « *Don Quijote* », « *Faust* » I și II, « *Viața și opiniile lui Tristram Shandy* », « *Demonii* » ? Nu ar risca ele să treacă îndărătul altor lucrări, evident nu superioare, dar mai echilibrate în concepție și cizelate cu grijă pînă la ultimul amănunt ? Folosind chiar exemplul pe care îl dă Robert André, « *René* » ar veni în discuție, eventual, nu înainte de « *Adolphe* », și, sigur, după « *Candide* ».

Există în marile opere imperfecțiunile fecunde. Despre cele care sfîșie vîlul aparențelor așternute peste lume a vorbit Jung în legătură cu « *Faust* » II. Nu ne dă aceeași senzație Eminescu în multe postume lăsate de Maloescu afară din ediția « *Poeziilor* », tocmai datorită anumitor rațiuni « clasice » ?

Oricum, în accepția « capodoperă » = « demonstrație de măiestrie », ar urma să sufere mai cu seamă scrierile reprezentative ; ca un corolar practic, imediat, literaturile care au o arde de difuzare lingvistică restrînsă, nu prea ar fi avut posibilitatea să-și valorifice originalitatea națională, sfîrșind prin a leși vădit defavorizate. Comparat cu Alecsandri, Anton Pann poate că șchioapătă cam des, dar « *Povestea vorbelor* » e o operă în măsură să spună, privitor la noi, infinit mai mult decît « *Pastelurile* ». « *Divanul persian* » întrece sub raportul fineții « *Scriitura* » « *Zodiul Cancerului* » ; al doilea « roman » sadovenian e însă fără îndoială mai « reprezentativ ».

Tudor Vianu făcea o distincție subtilă între « *Scriitorii mari* » și « *marii scriitori* ». Ultimii îșiiau permisiunea să mai adoarmă, din cînd în cînd, ca Homer,

totuși operele lor lasă o amprentă de neuitat asupra sufletului nostru. Nu numai «arta» ne încântă în ele, ci și altceva: facultatea lor de a ne face proprie o problemă umană fundamentală, «miza» etico-filosofică pusă în joc, așa zice. Așa se întâmplă cu Dante și Shakespeare, cu Goethe și Baudelaire, cu Tolstoi și Dosztoievski. E îndoielnic — își zicea Vianu — că lucrurile stau la fel în privința lui Mallarmé.

Capodopera, văzută ca lucrare fără greș, ne împinge fatal către o mentalitate clasicizantă, astăzi simțitor depășită. Vreau să spun că noi compunem, vrînd nevrînd, la ora de față, muzeul imaginar al literaturii altfel decît ieri. Citim și prețuim, fatal, «Odiseea» lui Homer prin «Ulysses» Joycelan; venim la Nerval cu lecturile noastre suprarealiste; decodăm o pagină din Góngora prin cifrul mallarméean.

La ultima ședință, a circulat printre participanți articolul unui critic polonez, foarte nemulțumit de spiritul care prezidase selecția. El reproșa, mai ales comisiei, că a cedat, nu odată, inerțiilor academice și didactice, acceptînd prea multe prejudecăți istorico-literare și neavînd destul curaj să procedeze la energice «revizuri», ca să folosească o expresie lovinesciană.

Criteriul strictei perfecțiuni artistice ar fi fost și imposibil de aplicat practic în cazul literaturilor mai puțin cunoscute. Cine își poate asuma o asemenea răspundere și emite judecăți întemeiate despre scrieri islandeze, cipriote, finlandeze sau albaneze? Și chiar principial, cum să se verifice că opera cutare e desăvîrșită, înainte ca ea să fi circulat și înfruntat o opinie critică pe plan universal? Faptul de a fi «reprezentativă», măcar, îl confirmă cu o anumită obiectivitate istoria literară națională a poporul respectiv.

Dar nici spre o constituire a valorii artistice înalte, prin specificitate locală pronunțată nu puteam merge. Am fi căzut într-o orgie de pitoresc etnologic, din care însuși spiritul proiectului UNESCO leșea trădat. Speranța lui se baza tocmai pe universalitatea artelor, recunoscîndu-i puterea de a vorbi singură cu mijloacele ei proprii, sensibilității, imaginației și conștiinței oamenilor, dîndu-le posibilitatea înțelegerii mutuale și apropierii, prin descoperirea naturii lor comune, sub variația climatelor și diversitatea obiceiurilor.

Soluția unui compromis prudent între «desăvîrșit» și «reprezentativ» a căpătat pînă la urmă cîștig de cauză. În titlul «Bibliothèque du livre d'or» îl exprima destul de bine.

Problemele cele mai spinoase au apărut însă la alcătuirea listei propriu-zise. Inițial, era vorba ca ea să cuprindă o sută de titluri și, din capul locului, ideea «a dat naștere» unui echivoc: urma să alegem cîte o operă precisă sau să alcătuim culegeri care să cuprindă mai multe scrieri?

La prima vedere, înția ipostază părea mai ispititoare; aceasta presupunea o adevărată selecție, aspră, hotărîită, dramatică, dacă vrei, dar alegere în toată puterea cuvîntului. Actul ar fi corespuns oarecum vechii întrebări: «ce cărți v-ați lua, dacă ar trebui să rămîneți ani de zile pe o insulă pustie?» Limitarea numărului de aici realul preț algeriei, pentru că obligă la renunțări hotărîte, oricît de dureroase ar fi ele.

În practică, dileme nebănuite ne-au asaltat deodată din toate părțile: cum să figureze Homer? Cu « Illada » sau « Odiseea »? Ce să luăm din Shakespeare? « Hamlet »? Dar renunțăm atunci la « Romeo și Julieta » și la « Regele Lear »? Care roman de Balzac poate da imaginea stufoasă a întregii « Comedii umane »? « O scrisoare pierdută » de Caragiale sau « Momentele »?

Interveneau și disproporții enorme de volum, în cazul editărilor. Să ne imaginăm « A la recherche du temps perdu » alături de « Alice în Wonderland ». Sau « Război și pace » lângă « Cel șapte contra Tebel ».

A recurge la culegeri (cum s-a ajuns în ultimă instanță) măsura indefinit numărul titlurilor, sub o formă ascunsă. În loc de unul apăreau în dreptul formulei comode « chofx », patru, cinci, dacă nu chiar șase și șapte opere. Și aici s-a impus o soluție de compromis supravegheată. Acolo unde selecția era posibilă, trebuia făcută, chiar cu sacrificii. În cazul versurilor și povestirilor, nuvelor, pieselor de teatru scurte, scrierilor ciclice, au fost acceptate antologii.

Cea mai delicată problemă au ridicat-o literaturile țărilor cu limbi de circulație restrânsă. Dacă înșiram pe listă operele greco-latine, franceze, engleze, germane, italiene, spaniole și ruse de cert răsunet mondial, depășeam repede cifra 100. Pentru celelalte nu mai rămânea nici un loc. Paradoxal era că scrierile ca « Hamlet », « Război și pace », « Faust », « Decameronul » sau « Don Quijote » sînt traduse în toate limbile și nu lipsesc nici din ediții populare daneze, maghiare, române, bulgare sau norvegiene. În schimb, cum remarcă și Robert André, capodoperele necunoscute ale literaturilor acestora din urmă rămăneau pe din afara listei. S-ar fi împlinit proorocirea Scripturii: « Celor ce au li se va mai da, iar celor ce n-au li se va lua și ceea ce au ».

Spiritul proiectului UNESCO reclama, dimpotrivă, o favorizare a cunoașterii literaturilor europene, lăsate în umbră pînă acum. Personal, eu aș fi redactat o listă exclusiv de « capodopere necunoscute », propunînd aici și alte scrieri mai puțin frecventate, de Shakespeare, Racine sau Tolstol. (Am și pledat această teză.) Unul din vicepreședinții A.I.C.L.-ului, profesorul american John Brown, autorul popularii « Panorame a literaturii contemporane din SUA » m-a aprobat; dacă ar fi editor — a declarat el — nici nu s-ar simți atras să cîmpărească o altă colecție, cea a « capodoperelor cunoscute » existînd de mult.

N-am obținut asentimentul majorității, dar s-a acceptat să facem un loc principal mai mare literaturilor cu o arle lingvistică redusă. Numărul titlurilor a crescut, fatal, la peste 300.

Dacă alegerea, ca oricare alta, putea suscita obiecții de detaliu, rămănea în ansamblu echilibrată și nu săvîrșea injustiții flagrante. Cîteva lipsuri (Fr. Jammes, Căline, Döblin, Breton) erau regretabile fără a afecta totuși grav spiritul în care fusese redactată pînă la urmă întreaga listă.

O modificare importantă a survenit însă ulterior. Propunerilor A.I.C.L.-ului li s-au adăugat cele ale Comitetelor Naționale UNESCO. Lista a ajuns astfel la 600 de titluri, începînd să prezinte disproporții sârtoare în ochi și să reflecte izbitor

subiectivităţi locale. Faţă de nemulţumirile exprimate de numeroşi membri ai comisiei A.I.C.L., reprezentanţii UNESCO au ținut să explice că, în opţiunile lor, statele sînt suverane şi criticii nu pot decît să recomande anumite corijări neapărat necesare.

Dintr-odată, însăşi natura alegerii s-a schimbat. Căci una este să ți-o imaginezi în limita de 300 de titluri, şi alta să ai la dispoziţie 600. Chiar criteriile folosite — în orice caz proporţiile — nu suferă schimbări pur aritmetice; toate datele sfîrşesc astfel prin a fi repuse în discuţie.

Mai supărătoare a fost acceptarea obligatorie a unor considerente strict politice, peste logica realităţilor literare. Lista, conform proiectului UNESCO, privea numai literaturile europene. Dar cosemnatari ai declaraţiei de la Helsinki fuseseră şi SUA şi Canada, care aveau dreptul să figureze şi ele, cu literaturile lor, dacă o doreau. Primul stat a cerut să fie prezent, al doilea a preferat să absenteze. Lista cuprinde aşadar şi literatura nord-americană, cam bizar inclusă în spaţiul spiritual european. N-ar fi nimic rău, în fond, dimpotrivă, cîtă vreme legătură intimă între aceste zone culturale există. Dar în egală măsură ar fi trebuit să intre atunci şi America latină, ale cărei ţări încă nenumărîndu-se printre semnatarele rezoluţiei de la Helsinki, rămîneau, din principiu, în afara discuţiei.

A dispărut de pe listă literatura idiş, fiindcă s-a cerut pentru ea asentimentul statului Israel şi n-a fost obţinut. Dar e discutabil dacă-i revenea acest drept.

Comisia aleasă de A.I.C.L. a reexaminat lista în ultima sa formă şi a propus comitetelor naţionale UNESCO diverse îndreptări. Ca să semnaleze inegalităţile precum şi lipsurile create de intervenţia unor raţiuni politice, extraliterare, dar nemodificabile, s-a convenit ca atunci cînd va fi publicată lucrarea, să înceapă cu un preambul înfăţişînd pe scurt istoricul elaborării ei şi să aibă marcate cu un asterisc titlurile pe care le-a reţinut A.I.C.L.-ul.

Noi sîntem reprezentaţi satisfăcător, cu autori de la Dimitrie Cantemir la Zaharia Stancu (o condiţie *sine qua non* fusese ca lista să nu cuprindă nume fără o reputaţie literară constituită înainte de 1940). Printre autorii incluşi se află Antor Pann şi Negruzzi, bineînţeles Eminescu, Creangă şi Caragiale, marli poeţi moderni Bacovia, Arghezi, Blaga, Ion Barbu, Philippide, Pillat, precum şi cîţiva dintre principalii prozatori: Sadoveanu, Rebreanu, Mateiu Caragiale, G. Călinescu. E prevăzută o antologie de poezie populară românească.

Dincolo de inevitabilele lacune, lista are un rost incontestabil. Cine ar voi să cunoască « *summa* » creaţiei literare europene şi nord-americane, o are la dispoziţie enumerată destul de judicios.

Continui, totuşi, să cred încă în ideea mea. Nu e exclus ca ea să revină pe tapet cînd se va discuta, cu editorii, posibilitatea alcătuirii efective a unei « *Bibliothèque du livre d'or* ». Simţul realist are să-şi spună de astă dată mai categoric cuvîntul.

Oricum, o listă mult mai restrînsă, într-adevăr de « *capodopere necunoscute* » ar fi o lucrare de un interes mult superlor şi practic şi teoretic. Poate că A.I.C.L.-ul va ajunge să adere la un asemenea proiect şi să încerce a-l realiza, înfruntînd prejudecăţile şi făcînd să se exercite cu mai multă cutezanţă însuşi spiritul critic

CHAUCER :

«TROILUS și CRESIDA»
în traducerea lui

DAN DUȚESCU

Recenta apariție la Editura Univers a poemului *Troilus și Cresida* de Geoffrey Chaucer, în tălmăcirea lui Dan Duțescu — autor al unei admirabile versiuni a *Povestirilor din Canterbury* — constituie în primul rând un «evemenit al limbajului» (pentru a folosi expresia lui Gaëtan Picon). Textul nu rămîne o venerabilă piesă de muzeu, admirată de obicei fără simpatie, ci se impune cititorului de azi ca prezență autentică, vie și seducătoare. Sub pana iscusită a traducătorului, vechiul poem medieval își regăsește suflul și pulsația originală, cea grație și prospețime ce definește opera lui Chaucer în ansamblul ei.

Fărar de limbă și fondator de poezie, («într-o vreme cînd în Anglia se mai grăia simandicos pre limba frîncă») ¹ Chaucer a adaptat dialectul londonez la ritmul plăsmuirii sale, contribuind, alături de Langland și Wyclif la statornicirea și difuzarea lui, așa cum Dante ridicase dialectul toscan la rang de limbă literară.

Trăind într-un interludiu al istoriei, al hotarului dintre două lumi, în hiatusul abia perceptibil dintre Renaștere și Evul Mediu, Chaucer este expresia unei duble fidelități. Poet-curtezan *avant la lettre* (bucurîndu-se de protecția lui John of Gaunt, duce de Lancaster și Henry Bolingbroke), el poartă încă panașul cavalerului medieval (luînd parte la unul din episoadele Războiului de 100 de ani). Burghez în straie de curtean, misit și cărturar, «instruit în toate științele și pseudo-științele vremii», om de lume, și «eremit» (cum se descrie cu haz în *Casa slavei*), iubitor de lectură (poseda o bibliotecă impresionantă la data aceea, compusă din cîteva zeci de manuscrise), Chaucer este unul din primii reprezentanți ai «democrației țărănești» (cum o numește Bateson) și primul poet oficial al Angliei (cu el se inaugurează «colțul poezilor» de la Westminster Abbey).

Artizan desăvîrșit pe urmele lui Guillaume de Machaut și Eustache Deschamps, mînuind cu eleganță iconografia medievală și retorica timpului în creațiile din «perioada franceză» (printre care se numără tălmăcirea parțială a celebrului *Roman de la Rose* și *Carta Ducei* (*The Book of the Duchess*)). Chaucer este receptiv la influențele înnoitoare ale operelor lui Dante, Petrarca și Boccaccio (pe care le cunoaște cu prilejul călătoriilor sale în Italia). Ecouri italiene și renașcentiste se întîlesc în *Divanul păsărilor* (*The Parliament of Fowls*), *Casa slavei* (*The House of Fame*), *Troilus și Cresida* (*Troilus and Criseyde*) și în *Legenda femeilor virtuose* (*The Legend of Good Women*). Opera lui Chaucer nu posedă însă unitatea figurală a universului dantesco, totalitatea realului cuprinsă în arhitectonica *Divinei Comediei*. ² În *Casa slavei* poetul refuză înălțimile amețitoare ale Empireului, pre-

¹. Geoffrey Chaucer, *Povestirile din Canterbury*, trad. de Dan Duțescu EPLU, București, 1969, pag. 24.

². Vezi comparația între Dante și Boccaccio, în Erich Auerbach, «Fratele Alberto», *Mimesis* EPLU, București, 1967, pag. 245 și urm.

ferind cu bonomie condiția pedestră, intensitatea și freacățul lumii sensibile. Asemeni lui Boccaccio în Italia, creația lui Chaucer capătă un substrat real. Reflexele unui ev zbuciumat se fac simțite în canavaua *Povestirilor din Canterbury*; personajele trăiesc în determinările lor istorico-sociale: «Avem dinaintea ochilor pe toți străbunii și străbunicile noastre, așa cum erau în vremea lui Chaucer» exclamă Dryden cu trei secole, mai târziu³.

Impresionat de splendoarea materială a Renașterii italiene Chaucer nu iese complet din zona de umbră a amurgului medieval. Tilcul artei sale este metamorfoza. Poetul izbutește să transforme canonul medieval chiar în procesul folosirii lui, așa cum în miniaturile Evului Mediu târziu, vechiul fond de aur al înluminurii e năpădit de exuberanța culorilor primare. Detașarea față de tipare îi dă o acuitate a percepțiilor, o flexibilitate a gândirii și o disponibilitate a judecății cel apropiate de structura sensibilității moderne.

Poemul *Troilus și Cresida* este măsura acestei îmbinări între imitație și creație, conformism și libertate ce marchează opera lui Chaucer. Vitraliul filtrează lumina. Înainte de a se deschide larg spre univers, precum fereastra din picturile Renașterii, în *Povestirile din Canterbury*.

După practica medievală, ce nu cunoștea încă drepturile de autor, Chaucer preia una din acele istorii hibride care circulau în Evul Mediu, povestea trădării lui Cresida, născocită de Benoit de Sainte-Maure, în al său *Roman de Troie*. Dar principala sursă a lui Chaucer este *Il Filostrato*, în care Boccaccio introduce figura lui Pandarus, conturând povestea așa cum o cunoaștem azi. Chaucer îl transformă pe Pandarus din văr în unchi și, în actul prelucrării, creează o operă originală.

Stratificările povestirii apar în confluența civilizației păgine, ale cărei ecouri îndepărtate sînt încă prezente în subtextul poemului, și a civilizației medievale, aflată ea însăși în proces de transformare. Motivul mutabilității și al deșertăciunii omenești (*Fortuna labilis*) revine în ipostaze laice, coexistind cu tema Providenței, a Predestinației și a liberului arbitru (împrumutate din celebra operă a lui Boetius, *De Consolatione Philosophiae*).

Erudiția mitologică și alegorismul medieval servesc la prezentarea iubirii senzuale, alături de formele sacerdotale, privite cînd cu venerație, cînd cu ironie. Strategia complicată a iubirii, în care «ostașul» credincios («slujba» femeii iubite are de înfruntat felurite piedici se preschimbă în aventură⁴. Vechiul «amour courtois» capătă o tentă lumească, păgînă. Eticii cavaleerești l se substituie o morală naturală. Schema platonizantă folosită de poeții «dulcelui stil nou», idealul iubirii delicate («fino amore») se dizolvă. Chaucer începe descrierea Cresidei cu imaginea convențională a «frumuseții de pe alt tărîm», dar o abandonează repede în favoarea unei caracterizări sugestive, de mare finețe realistă. Modestă și semeață, supusă și îndărătnică, ingenuă și abilă, spontană și calculată, infidelă și credincioasă, Cresida este întruchiparea «eternului feminin». Scena în care, ademenită de Pandarus, ea poposește peste noapte în casa acestuia, cedarea ei pe jumătate consimțită, pe fundalul simbolic al ploii, constituie unul din marile momente ale literaturii universale. («Cum pe Cresida n-o brodise Sfîntul / Prea proastă, nu s-a împotrivit hapsîn / Și cum ploua de prăpădea pămîntul / Și-a zis: «Oricît, mai bine să rămîn». Chaucer surprinde cu o intuiție psihologică ne mai întîlnită pînă atunci, toate fazele iubirii, de la «straniu dulce chin», cel al dorinței, la «cerească

³ J. Dryden, «Preface to the Fables», *Poetry, Prose and Plays*, Selected by Douglas Grant, Rupert Hart-Davis, London, 1964, pag. 485

⁴ Vezi E. Auerbach, op cit. pag. 248

sărbătoare » a împlinirii, pînă la « cruda despărțire » pe care o aduc zori și goliciunea tristă a destrămării ei. (« Și cum stau el în brațe strînși, pe pat / Nimic n-a fost la fel ca în trecut »). Figura memorabilă a lui Pandarus (Intrat în lexicul limbii engleze), codoșul mucalit și hîtru, voyeur și afabil, vorbind în pilde și zicale, la care experiența vieții se confundă cu înțelepciunea, prefigurează curteanul Renașterii. Sfaturile pe care le dă lui Troilus evocă învățăturile lui Polonius către fiul său Laertes: (« Dar vezi, friu scurt să ai și strîns strunit / cu valul vremii mergi, nu-l lua în piept / ... / Cîștigă cel ce rabdă înțelept. / Cîstit fi, dar pieziș — nu chiar de-a drept... »).

Observația realistă, complexitatea personajelor și ritmul alert al narațiunii fac din *Troilus și Cresida* primul « roman » al literaturii engleze. Farmecul lui stă mai ales în oralitatea stilului, în verva geniului popular din bestiare și *fabliaux*-uri, care însușește construcția elegantă a poemului.

Chaucer se adresează unui auditoriu, așa cum apare în miniatura reprodusă în volum, citindu-și versurile la curtea lui Richard al II-lea. El se prezintă în postura de povestitor, « deapănă » istoria lui Troilus unor ascultători prezenți « cu noi aici », dar are în vedere, în același timp, un posibil « cetitor » și conștiința posterității: (« Mergi, carte mică, mică tragedie / Dea Domnul har și zile cui te-a scris »).

În trecerea de la cultura orală la cea tipografică, convenția anonimității se află ea însăși în curs de dispariție. Poetul invocă mereu o sursă autorizată, pe Homer, Dares sau Dictys, unde se află « gestele troiene » (« Și poți a le citi să-ți treacă de plictis »), un autor Imaginar (Lollius) numit « bardul » sau « condeierul », dar este vorba deja de un procedeu narativ (folosit mai târziu sub forma manuscrisului găsit, în romanul secolului al XVIII-lea). Disimulîndu-se atât de evident, Chaucer nu face decît să se pună în valoare: (« Cum zice condeierul și eu zic. / Iar dacă în simțire-s mal calic, / Mirare nu-l, eu îl urmez orbește, / Iar orbul la colori nu osebește ». Oralitatea influențează și atitudinea poetului, oscilînd între implicarea emoțională a povestitorului și detașarea estetică a artistului.

Scris în celebra strofă regală (« rhyme royal »), alcătuită din 7 versuri decaslabice, rimate *ababbcc*, legată de numele lui Chaucer, metrica se adaptează ritmului narativ, într-o perioadă în care diferențele între poezie și proză sînt încă fluctuante.

Dacă Arnold vorbește pe bună dreptate de « fluiditatea dumnezeiască a rostirii » sale⁵, nu trebuie uitat că Chaucer scrie în engleza medie, care-și pierduse, chiar și pentru Dryden, la 1699, dulceața și savoarea.

Traducerea realizată de Dan Dușescu după originalul cuprins în volumul *Chaucer's Major Poetry*, editat de Albert C. Baugh are efectul unei transfigurări. Prin modularea scriiturii în deplină armonie cu spiritul originalului, prin orchestrația măiestră a registrelor stilistice, o muzică de clavecin transparent-fragilă se preface în rapsodie. Prefața, notele și comentariile semnate de traducător, dovînd alege calități de filolog și critic, pun în valoare bogăția de sensuri a poemului, înlesnind receptarea lui.

Prin acea « galeté d'esprit » și prin oralitatea stilului, Chaucer se apropie de Rabelais și de Creangă, în același timp⁶. Așezați în loje diferite ale istoriei literare, ei se află deopotrivă în pragul trecerii de la o cultură orală la una vizuală. Intuind

⁵ Matthew Arnold, « The Study of Poetry », *Prose and Poetry*, Scribner's Sons, New York, 1927, pag. 91

⁶ Vezi comparația între Rabelais și Creangă, Tudor Vianu, *Arta Prozatorilor români*, EPL, 1966, pag. 155

această punctantă stilistică, limba transpunerii se apropie de graiul snoavelor și baladelor populare.

Traducerea se realizează la toate nivelele prin analogie funcțională și accentuare stilistică, respectând fidel schema metrică a poemului și muzicalitatea textului. Aliterația omisă într-un vers, este recuperată în altul: «The rose waxeth swete, smothe and softe» apare în forma «trandafiri moi, dulci, îmbietori», dar în aceeași strofă «the gladde morwe» devine «zori zglobii». Tautofonia este folosită chiar atunci când nu apare în original, pentru efectul ei plastic și umoristic: «Vedeți Troil cum fierbe-n miere fiere» («Was Troilus not in a cankerdort»).

Construcțiile asindetice și paratactice sînt în general ramificate în structuri complexe pentru a evita monotonia frazării. Coordonarea se realizează prin conjuncții variate. Polisindetonul sau anafora sînt redase atunci când măresc expresivitatea: «Și-ncepe mări, ea cu sineși sfadă, / Și singură se-nvață și dezvață, / Și pricina o-înoadă și-o deznodă»; «Vai nestematei fără de foloase / Vai ierbilor netămăduitoare / Vai frumuseții aspre, nemiloase» Dan Dușescu folosește adesea anacolutul pentru a accentua oralitatea, chiar atunci când nu este prezent în text: «S-a pus în pat de cum a înnoptat / Și pînă-n zori . . . ca știuca pe uscat».

Arhaismele morfologice nu sînt redade de traducător pentru a nu îngreuna înțelegerea textului. El folosește în schimb, paranomaza («vești-povești», «moș-pogroși», «zorit-pripit») și parigmenonul («viața și-o temea cu teamă mare») des întîlnite în poezia populară. Hendiada este frecvent restituită prin subordonare: «noian de amărăciune» («every torment and adversite»), «vorbirea-ți firoscasă» («thy wordes and thy lore»), «pacoste zăludă» («wo, distress»).

Arhaismele folosite de traducător sînt puțin numeroase: «zapis», «vlăvi», «zulie», «în darn». În mod aparent paradoxal neologismele franțuzești din textul lui Chaucer sînt redade prin arhaisme (de origine neogreacă, în mare parte) realizînd același efect entropic: «evghenie» («gentillesse»), «sindrofie» («companye») «fancadsie» («opinioun»), «milosîrdie» («pite»). Predomină formele populare sau regionale: «navîrlui», «poară», «hojma», «abraș». «răbdărui», «atică», «nimică», «oleacă», «tam-nisam», «tura-vura», diminutivele și expresiile familiare: «grecii, bată-i vina», «așa-i mersese buhul», «dragostea-l vîrise rău în sac», «și, ia nu-i mai căta durerii-n coarne».

Transcrierea apare rar, chiar și în cazul numelor proprii sau al expresiilor specifice limbii engleze. Traducerea se face de obicei prin accentuarea termenilor neutri din punct de vedere stilistic, sau aparent neutri pentru cititorul modern: «schilava urzică», («foule nettle»), «ca gerul lui ghenar» («as frost in winter moon»), «ca neaua peste jar» («as snow in fir»), «ciupit de-o bănuială» («I took some what suspeciou»). De cele mai multe ori tălmăcitorul amplifică sau condensează sintagmele folosite de poet: «ținîndu-și dorul subt obroc» («to hidden his desir»), «să-i murmur la ureche sub năframă» («I tolde her in here»), «din ce plămădă-i» («what thing and which is he»), «în vîrtejale crudei sale roți» («For as her list, she play'th with and bonde»). Se face adesea apel la conversiune: «smernic» («I resigne»), sau motivare poetică: «mină largă» («bountevous»), «cu-n inimă cîrcei» («to grone»), «cazi în brînci» («to knele»). Substituirea se realizează prin termenul autohton: «dor» («desir»), «hora» («daunce»), «rachie» («licour»), «cocoane» («sire»), «frumoasa neichii» («nece myn»). Îndrăgostitul este «bolnav de jind», «își spune oful» și «stihia iubirii». Dan Dușescu izbutește în același timp să redea eleganța și rafinamentul poemului chaucerian: «Din cuget astfel își croi oglindă / În care plămăduia făptura ei / Și mult rîvnea prilej cîndva să prindă / Să-i spună tot aleanul dragostei / Și să-i slujească de frumoasă ce-i».

Transpunerea, într-o limbă românească de o mare bogăție și expresivitate, are efectul unei lanterne magice, dezvăluind în delicata țesătură a poemului medieval, coloritul și frumusețea pe care un text patinat de vreme le ascunde cititorului profan.

Prezentarea grafică, sugestiv realizată de Emil Coliban, ilustrațiile reproducând pagini de manuscris sau scene din războiul troian, vinițele amintind de vechea artă a înluminării, pun în valoare această remarcabilă restituire.

ALINA CLEJ

CREANGĂ

în limba engleză

tălmăcit de ANA CARTIANU
și R.C. JOHNSTON

Traducerea capodoperelor literare este un important act de cultură. Ea le dă un nou destin, înscriindu-le în circuitul universal al valorilor, cărui ele îi aparțin de drept, dar în care, pentru a se integra în fapt, e nevoie să fie tălmăcite în alte limbi. Un asemenea act este, incontestabil, și transpunerea în limba engleză de către Ana Cartianu și R.C. Johnston a unuiu dintre cele mai remarcabile texte ale literaturii române — « Amintirile din copilărie », « Poveștile » și « Povestirile » lui Ion Creangă ¹ Ele se numără printre creațiile care au pătruns cel mai adânc în conștiința literară și lingvistică a poporului român, confundându-se cu spiritul și limba în care se exprimă personalitatea distinctă a acestuia. Acesta este, de altfel, testul suprem al valorii artistice a operelor literare. Gîndurile, simțămintele și cuvintele din care ele sînt alcătuite se tolesc cu timpul în gîndurile, simțămintele și cuvintele celor de un neam cu scriitorul. Rostirile memorabile ale marilor scriitori devin parte integrantă a limbii în care ei au scris, și oamenii le folosesc fără să mai știe uneori că ele s-au născut de sub pana unui anume semen al lor. Multe din proverbele, zicalele, maximele, sentințele, vorbele de duh și expresiile uzuale ale unui popor își au obîrșia în operele scriitorilor săi de frunte. Această virtute și soartă, pe care le au doar capodoperele literare, decurg în chip firesc din profundul adevăr uman pe care ele îl conțin și din frumusețea formei și limbii în care acesta este întrupat și care sînt la fel de ireductibile ca și geniul ce le-a plămuit. Produs-unicat al unei personalități artistice nerepetabile, marea operă literară este cea mai desăvîrșită expresie a spiritului și limbii unui popor, calitate în care rezidă specificitatea ei națională, prin care ea își cucerește perenitatea în panteonul culturii naționale și care îi deschide calea unui destin universal. Opera lui Creangă este o asemenea proiecție ireductibilă a sufletului și graiului românesc. Ea aparține deopotrivă patrimoniului spiritual al țării sale și celui al omenirii întregi. Dar, ca orice astfel de creație unică, ea se supune cu greu tălmăcirii într-o limbă străină. Faptele de viață dintr-un anumit spațiu uman, experiența celui care le percepe, le trăiește și le dă expresie literară, ca și toate ficțiunile ce poartă puternic amprenta acelui spațiu opun, prin specificitatea lor, o deosebită rezistență transunerii lor în termenii limbilor proprii altor spații socio-culturale. Semnificația lor ontologică esențială le leagă însă

¹ Ion Creangă, *Memories of My Boyhood, Stories and Tales*, « Minerva » Publishing House, Bucharest, 1978

de universalii existențiale, caracterologice și experiențiale ale umanității, făcându-le inteligibile și relevante pentru alte sensibilități, dacă stările noi în care ele sînt îmbrăcate prin traducere nu întunecă transparența acestei semnificații. Aici stă dificultatea deosebită în traducerea operelor literare cu un pronunțat caracter național, ca cea a lui Creangă, atît de inimitabilă în neoașismul ei. Și tot aici stă și meritul deosebit al traducătorului care izbuteste să găsească într-o altă limbă mijloacele de expresie capabile să redea, în esențialitatea lor, caracteristicile discursului unei astfel de opere. Profesor dr. docent Ana Cartianu, distinsă cunosătoare a limbii și literaturii engleze, și profesorul universitar englez R.C. Johnston, romanist iubitor al limbii și literelor românești, au acest merit. Căci traducerea lor, rod al unei îndelungi strădanii și al unei fericite conjugări de competențe, păstrează neștirbite plasticitatea și savoarea originalului, grație tocmai faptului că, apelînd la o largă gamă de registre ale limbii engleze, ei au găsit un echivalent adecvat nu numai pentru structura lexicală și sintactică a textului lui Creangă, ci — lucrul cel mai important — pentru stilul și tonul său specific. Acest adevărat tur de forță face din volumul apărut în Editura Minerva o realizare artistică remarcabilă și deci un veritabil eveniment literar.

Există, de sigur, mai multe feluri de a traduce un text literar aparținînd unei perioade trecute. El poate fi, bunăoară, redat într-o limbă strict contemporană, modalitate practică într-o serie de țări și urmărind în primul rînd asigurarea deplinei accesibilități a textului și ușurarea receptării lui de către cititorii de astăzi. Dar limba fiecărei epoci, eternizată prin scrierile acesteia, își are farmecul și pitorescul său. De aceea, în orice versiune modernizată a unui text din trecut, oricît de fidelă ar fi ea sub raport denotativ, se pierde ceva care este parte integrantă a unicității lingvistice și estetice a textului respectiv. Același lucru se întîmplă și într-o traducere, atunci cînd ea nu caută să reconstituie cît de cît trăsăturile limbii originalului, caracteristice epocii în care acesta a fost scris. Nu este vorba aici de o arhizare excesivă, de natură să îl oblige pe cititorul contemporan să apeleze frecvent la ajutorul dicționarului sau al unui glosar, ci de o măsură justă între aceste două modalități, de o formulă care să îmbine armonios cerința inteligibilității lingvistice a textului pentru cititorul din ziua de azi cu cea a păstrării, în limitele posibilului oricărei traduceri, a culorii distinctive a limbii scriitorului dintr-o epocă trecută.

Traducerea engleză a lui Creangă dovedește că o asemenea măsură justă este pe deplin realizabilă. Modulîndu-se după inflexiunile vocii și după tonul povestitorului, ea transmite cititorului străin culoarea și atmosfera inedită a descrierilor acestuia, tonul cald, nostalgic al amintirilor sale despre locurile, oamenii și zilele fără griji ale copilăriei, adîncă sa umanitate, umorul său nesecat, firescul și simplitatea manierei sale narrative, timbrul său de neconfundat. Începutul părții a li-a a « Amintirilor din copilărie » ilustrează pregnant această mlădiere a traducerii după original:

“I don't pretend to know what other people are like, but for myself, I seem to feel my heart throb with joy even to this day when I remember by birthplace, my home at Humulești, the post supporting the flue of the stove, round which mother used to tie a piece of string with tassels at the end of it, with which the cats played till they dropped exhausted, the flat ledge of the stove that I used to cling to when I was pulling myself up and learning to walk, the place on top of the stove where I used to hide when we children played at hide-and-seek, as well as other games and delights full of childlike fun and charm. Lord, what good times those were, for parents and brothers and sisters were hale and hearty, there was everything needful in the house, the sons and daughters of our neighbours were for ever romping with us, and everything was exactly as I liked best, without a shadow of ill-humour

as if the whole world were mine ! I myself was as happy as the day was long, whimsical and playful like the gusting wind" ².

« Nu știu alții cum sunt, dar eu, când mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul hornului unde lega mama o șfară cu motocol la capăt, de crăpau mițele jucîndu-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam cînd începusem a merge copăcel, la cuptorul pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi, băleștii de-a mîjoarca, și la alte jocuri și jucării pline de hazul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie ! Și, Doamne, frumos era pe atunci, căci și părinții, și frații, și surorile îmi erau sănătoși, și casa ni era îndestulată, și copiii și copilele meglesilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, și toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea !

Și eu eram vesel ca vremea cea bună și șturlubatic și copilăros ca vîntul în turbarea sa » ³

După cum se arată în « Cuvînt înainte », autorii, căutînd modalitatea cea mai potrivită de transpunere în engleză a scrierilor lui Creangă, au respins ideea alegerii unui dialect englez anumit, deoarece o astfel de soluție ar fi exagerat deosebirea dintre limba povestitorului și vorbirea populară românească, și au adoptat formula unui limbaj idiomatic îmbinat cu doze bine cîntărite de arhaisme lexicale și gramaticale și de cuvinte dialectale și liber de elemente livești. O analiză a felului în care au fost rezolvate numeroasele probleme de ordin lexical pe care le ridică redarea într-o limbă străină a operei lui Creangă dezvăluie discernămintul de care au dat dovadă autorii traducerii engleze în alegerea soluțiilor. Un aspect al acestui nivel primar al textului îl constituie termenii, adesea regionali, denumind obiecte, meșteșuguri, profesii, ranguri, obiceiuri, activități și alte aspecte ale vieții din lumea amintirilor, povestirilor și poveștilor lui Creangă, care dau narațiunii sale acea concreteță senzorială specifică, evidențiind un ascuțit spirit de observație și o predilecție pentru notarea detaliului semnificativ. Un exemplu tipic de acumulare a detaliului circumstanțial îl oferă descrierea locuinței lui Pavel ciubotarul din Fălticeni, la care Creangă a stat în gazdă, împreună cu tovarășii săi, ca elev al școlii catihetice:

« Pavel era holtei, și casa lui destul de încăpătoare: lăiți și paturi de jur împrejur; lîngă sobă, altul, și toate erau prinse. Iară gazda, robotînd zi și noapte, se proslăvea pe cuptor, între șanuri, calupuri, astrăgaciu, bedreag, dîchiclu și alte custuri tăioase, mușchea, pedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hîrbul cu călăcan, cleiu și tot ce trebuia unui ciubotar. » ⁴

În versiunea engleză, termenii respectivi provin din limba generală, fără ca aceasta să impieteze asupra efectului de ansamblu, fiindcă pentru cititorul obișnuit el oricum descriu lucruri ce nu-i sînt foarte familiare:

"Pavel was a bachelor and his house was roomy enough. There were benches and beds all round the walls, and one more by the stove, and they were all taken. Our host, after working the whole day through, would take it easy upon the stove, among boot-trees, shoemaker's lasts, sole-extendors, a shoemaker's table, knives, sharp double-bladed knives, sleeking-steels, straps, pegs and wedge-shaped pieces of leather, thread, a broken plate with green vitriol, cobbler's wax and all things necessary to shoemaking." ⁵

² Op. cit., p. 36

³ Ion Creangă, *Opere*, Editura Minerva, București, 1972, pag. 232

⁴ « Amintiri din copilărie », în *Opere*, pag. 269

⁵ *Memories of My Boyhood*, pag. 69

O altă problemă cu care este confruntat traducătorul lui Creangă în sfera lexicului este cea a numelor unora dintre personajele care populează lumea poveștilor. Întrucât aceste nume definesc trăsăturile caracteristice ale făpturilor respective, ele trebuie să fie traduse pentru ca cititorul să le înțeleagă natura și rostul. Aici intervine, dincolo de competență, acea fantezie și inventivitate de care au dat dovadă autorii versiunii engleze. Căci Span-High-Cubit-Beard (Statu-Palmă-Barbă-Cot), Stonecold (Gerilă), Hollow-Belly (Flăminzilă), Dry-Throat (Setilă), Quick-Eye (Ochilă), sau Birdie-Flatbody-Spin-Out (Păsărilor-Lăț-Lungilă) nu mai sînt simple traduceri, ci adevărate creații lingvistice care redau semnificația esențială a numelor românești. Următorul pasaj din « Harap-Alb », relatînd întîlnirea eroului cu Ochilă, ilustrează admirabil această virtuozitate inventivă:

“Then Harap alb clapped his hands over his mouth and said: God keep us from madmen, for much are they to be pitied, poor things ! You feel like laughing and weeping, both at once ! But it's clear, that's how it was ordained for them. This must be the famous Quick-Eye, brother to Dead-Eye, first cousin to Blear-Eye, nephew to Lie-in-the-Lurch, of the village of Eye-It, over the way to Hit-It, or of the borough of Look-Him-Up, bordering on Seek-Him-Out-No-Trace-to-Find. In fact, there's one Quick-Eye in all the world, who looks at everything and everybody in his own way, yet himself he does not see how handsome he is: a clothed and besotted clod of earth, capped by one eye, may it keep off the evil eye !”⁶

« Harap-Alb atunci se bate cu mîna peste gură și zice:

— Doamne ferește de omul nebul, că tare-i de jălit, sărmanul ! Pe de-o parte îți vine-a rîde și pe de alta îți vine a-l plînge. Dar se vede că așa l-a lăsat Dumnezeu. Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră lui Pîndilă, din sat de la Chitulă, peste drum de Nimerilă. Ori din tîrg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați. Mă rog, unu-i Ochilă pe fața pămîntului, care vede toate și pe toți altfel decît vede lumea ceealaltă; numai pe sine nu se vede cît e de frumușel. Parcă-i un boș, chilimboș boșit, în frunte cu un ochiu, numai să nu fie diochiu ! »⁷

Cel mai mult impresionează însă în această traducere finețea cu care autorii au reconstituit în engleză verva, vigoarea, expresivitatea, structura idiomatică și ritmurile discursului narativ al lui Creangă, cu caracterul său esențialmente oral. Să-l ascultăm, de pildă, pe povestitor în acest fragment din « Dănilă Prepeleac »:

“To cut a long story short, what with one thing and another, one offering a little more and the other coming down a bit, Prepeleac gave the goat over ! Then he seized the gander and walked on, to the market. When he got there, the gander, eager to get at the geese, was honking as loud as he could: Ga, ga, ga, ga !

‘There ! Rid of the devil and landed with his sire; this bird's deafening me. I'll get you off my hands quick, you quarrelsome brute !’

And passing a merchant who was selling bags he bartered the gander against a flat-bottomed bag with long bands to tie round the neck. He took the bag, turned and twisted it and surveyed it on all sides, and then he said: ‘Now you've made a hash of it ! you started with a pair of oxen that it did one's heart good to look at, and you're left with an empty bag. Oh my, oh my, oh my ! It's not the first time I've been out on my own, but it's as if the devil had clean taken my wits away.’

He lingered for a while idling about the market and then he wended his way home, and reaching the village, he went straight to his brother's to bring him joy.”⁸

⁶ « Harap Alb » in *Memories of My Boyhood* pag. 273

⁷ « Harap Alb » în *Opere*, ed. cit. pag. 149

⁸ « Dănilă Prepeleac », în *Memories of My Boyhood*, pag. 181

« În sfârșit, dur la deal dur la vale, unul mai dă, altul mai lasă, și Prepeleac mărîță capra ! Apoi înșfacă gînsacul și pleacă tot înainte spre tîrg.

Cînd ajunse în tîrg, gînsacul, dorit de gîște, țipa cît îi lua gura: 'ga, ga, ga, ga' — Na ! c-am scăpat de dracul și am dat peste tată-său: acesta mă asurzește ! Las', că te înșor eu și pe tine acuș, măi buclucașule !

Și trecînd pe lingă un negustor cu pungi de vînzare, dă gînsacul pe-o pungă de cele cu talger și cu baierale lungi, de pus la git. Ie el punga, o sucește, o învîrtește și-apoi zice:

— Na-ți-o frîntă, că ți-am dres-o ! Dintr-o păreche de boi de-a mai mare dragul să te uiți la ei am rămas c-o pungă goală. Mai ! măi ! măi ! măi ! Doar știi că nu mi-l acum întăiași dată, să merg la drum; dar parcă dracul mi-a luat mințile !

Mai șede el cît mai șede de cască gura prin tîrg, și-apoi își lă tâlpășița spre casă. Și, ajungînd în sat, se duce drept la frate-său, ca să-i ducă bucurie »⁹
Sau pe ortacii lui Harap-Alb ciorovăindu-se în casa de aramă, unde au fost poștiți să se odihnească peste noapte de către omul împăratului Roș:

'' 'Just shut up, Stonecold, will you?' the others said. 'It's almost daylight and there's no end to that nonsense of yours. The devil of a creature you are ! Stop it now, for you've talked our heads off. If anyone else wants to strike up a friendship with you, much good may it do him and may thrive on it. As to us, we're very nearly beside ourselves. As if anyone could get any peace with you about ! Just listen to him: rattling away like a battered mill. You can hear him everywhere. Much ado about nothing, just like a madman. You're all right for the woods, old fellow, to live with bears and wolves, but not fit for royal household or living among decent people.' ''¹⁰

— la tacă-ți gura, mă Gerilă ! ziseră ceilalți. Acuș se face ziuă, și tu nu mai stinchești cu brașoave de-ale tale. Al dracului lighioaie mai ești ! Destul acum, că ne-ai făcut capul călindar. Cine-a mai dori să facă tovărășie cu tine albă-și parte și poarte-ți portul. Că pe noi știi că ne-ai amețit. Are cineva cap să se liniștească de răul tău ? I-auzi-l-ăi: parcă-i o moară hodorigită. Numai gura lui se aude în toate părțile. Hojma tolocănește pentru nimica toată, curat ca un nebun. Tu, măi, ești bun de trăit numai în pădure, cu lupii și cu urșii, dar nu în case împărătești și între niște oameni cumsecade.¹¹

Nu există, probabil, traducere în care pentru un lucru sau altul să nu se fi putut găsi o soluție mai bună. Și soluțiile detaliilor sînt, fără doar și poate, extrem de importante. Dar o traducere e cu adevărat izbutită numai atunci cînd spiritul și registrul ei sînt, ca în *Memories of My Boyhood, Stories and Tales*, consonante în esență și în ansamblu cu cele ale originalului.

IOAN AUREL PREDĂ

⁹ « Dănilă Prepeleac », în *Opere*, ed. cit., pag. 41—42

¹⁰ « Harap Alb », în *Memories of My Boyhood & C.*, pag. 279

¹¹ « Harap Alb », în *Opere*, ed. cit., pag. 159

La première jeunesse d'Eugène Ionesco

Pour la critique française, pour la critique occidentale en général, la carrière littéraire d'Eugène Ionesco commence en 1950. Pour la critique et la littérature roumaine, cette carrière prodigieuse commence en 1928, année où le tout jeune élève d'alors débuta comme poète. Il est rare qu'un auteur appartienne successivement à deux littératures. C'est là chose atypique, presque étrange, donc intéressante. Car, avant de devenir un problème de la littérature, cette double appartenance successive est un problème de l'auteur, de son destin. Le passage d'une langue d'expression artistique à une autre, d'une littérature à une autre — par un double début et par des expériences littéraires extrêmement diverses, ne pouvait manquer de laisser des traces profondes dans la conscience esthétique (et pas seulement esthétique) de l'auteur.

La langue maternelle de l'auteur de *La Cantatrice chauve* a été le français. Ionesco n'a appris le roumain que tard, mais ses écrits de la fin de l'adolescence nous révèlent une parfaite maîtrise de la langue roumaine. Il n'est pas exclus que la fameuse « crise du langage » qui constitue l'un des principaux ressorts des pièces de début, soit aussi une conséquence de son bilinguisme. A notre connaissance, Ionesco n'a écrit qu'en roumain jusqu'en 1940, année où il s'est établi définitivement en France. Parmi les nombreux automatismes du langage qui font exploser l'édifice de la communication dans *La Cantatrice chauve* ou dans les pièces du même cycle, beaucoup sont de toute évidence des décalques d'après des formulations roumaines. En se mettant à apprendre l'anglais (*La Cantatrice* s'appelait au début *L'anglais sans peine*), l'auteur a découvert avec stupéfaction des « vérités surprenantes », le fait que « les vérités élémentaires et sages qu'ils échangeaient,

Des fragments de cette étude ont été présentés à Carlay-la-Salle, dans le cadre de la table ronde ayant comme thème : « Ionesco dans le monde ».

AUX SOURCES D'UNE EXPÉRIENCE LITTÉRAIRE INSOLITE

enchaînées les unes aux autres, étaient devenues folles, le langage s'était désarticulé, les personnages s'étaient décomposés », et si l'automatisme du langage a pu se montrer si choquant et si dramatique, c'est précisément peut-être en raison de l'expérience (poussée jusqu'au niveau artistique de la littérature) d'un bilinguisme aussi prolongé.

L'entrée de Ionesco dans la littérature française se fait par un refus exaspéré de l'idée de langage, du mécanisme de la communication, révélé avec la découverte du mécanisme verbal du théâtre, c'est à dire avec son essence la plus conventionnelle et, dès le début, exaspérante pour l'écrivain. Le théâtre Ionescoien est né d'un refus, l'instinct du dramaturge le menant directement à l'essentiel. Il semble que nous nous trouvions devant l'expérience ultime et radicale d'une carrière, après quoi le silence intérieur des personnages pourrait s'étendre aussi au langage. *La Cantatrice* pouvait donc être tout aussi bien une fin et elle est devenue un début parce que l'auteur a eu la « curiosité » de voir comment allaient fonctionner jusqu'au bout les mécanismes découverts par hasard, comme il le dit souvent lui-même. Et puis l'évolution de ce théâtre n'est elle pas, au fond, une récupération du langage, graduelle et parfois insaisissable, jusqu'à accéder à l'empyrée de la poésie ? Un chemin inverse, une victoire sur la stérilité et la lucidité dernière qui se confond avec le silence ? Nous pensons que ce chemin n'aurait pas été possible, s'il n'y avait eu, auparavant, une expérience artistique, littéraire pour conduire à l'exaspération d'où jaillit le deuxième début. Une grande énergie artistique s'était accumulée, qui avait rendu possible une esthétique de l'échec.

C'est de ces « années d'apprentissage » d'avant 1950 que nous continuerons de nous occuper ici. Et il est bien possible qu'elles eussent été oubliées, s'il n'y

avait eu la carrière littéraire française de Ionesco, ou peut-être ne seraient-elles restées qu'un petit chapitre de l'histoire de la littérature roumaine. Car pour aussi paradoxal que cela soit, Ionesco a « échoué » dans la littérature roumaine — et cet échec a constitué un très long drame pour l'auteur, pour l'homme et son destin. C'est ce qui explique d'ailleurs le laconisme de Ionesco lorsqu'il se rapporte à ses débuts roumains, c'est ce qui explique de même pourquoi, après 1950, il a si peu récupéré de l'activité littéraire déployée entre 1928 et 1940: une activité où ce qui fait entièrement défaut, c'est précisément... le théâtre !

D'ailleurs, l'intérêt pour les écrits roumains de l'auteur des *Rhinocéros* est un phénomène tardif et conditionné par le succès mondial du dramaturge. Et cet intérêt, cette curiosité de la redécouverte n'ont pas laissé de susciter bien des perplexités là où, précisément, l'écrivain avait commencé sa première carrière littéraire. Car la quête du jeune écrivain qui commence beaucoup de choses et n'en finit aucune, recèle de nombreux thèmes et idées qui circuleront dans la littérature européenne des 5-ème et 6-ème décennies, comme l'expression d'une crise existentielle et esthétique que la littérature roumaine ne pressentait que par quelques-uns de ses écrivains.

De toute évidence, ces « années d'apprentissage », années de recherches, d'essais, de tourments, sont vraiment un échec, encore qu'en 1950, après 10 ans de silence presque total, l'auteur prenne une éclatante revanche. Encore qu'il existe dans ce que Ionesco a écrit en roumain — et dont on pourrait faire un volume de quelque 800-1000 pages — des idées intéressantes, vivantes, que l'on y décèle une attitude extraordinairement conséquente, encore que la profusion de pensées et de paradoxes, de polémiques et d'attitudes non-conformistes justifie une place accrue, une attention plus marquée dans une histoire de la littérature roumaine qui ignorerait totalement les écrits français. Mais cette vision à *ignorandi* n'est plus possible, tout comme il n'est pas douteux que Ionesco en Roumanie n'a pas été un grand écrivain injustement ignoré, mais un esprit critique intransigeant, largement ouvert, fort semblable en cela à de nombreux critiques d'aujourd'hui qui s'efforcent de considérer la littérature roumaine, au travers de ses valeurs, dans une perspective européenne. Son radicalisme, en général négateur, contrariait ses contemporains, mais il y avait là les prémisses d'affirmations aujourd'hui très actuelles. Pour les lettres roumaines, comme pour les lettres françaises et la littérature en général, Ionesco est un cas paradoxal. L'un des plus grands dramaturges de ce siècle est, dans le même temps, l'un des sujets les plus incommodes pour l'exégèse. Car il aura fallu 20 ans à l'auteur de *La Leçon* pour en arriver au théâtre, temps pendant lequel il s'est essayé à tout, hormis le théâtre, où il a raté une carrière de critique et, par un jeu du destin, est passé d'une littérature insuffisamment connue dans l'une des grandes littératures du monde !

Le jeune écrivain débuta donc comme poète post-symboliste, chez lequel le sentimentalisme de l'adolescence s'allait à de graves accents d'auto-persiflage. Passager également, son intérêt pour la chronique plastique — auquel fait rapidement suite une attirance pour le commentaire critique. Il acquiert très vite dans la bohème littéraire la réputation d'un non-conformiste, d'un enfant terrible faisant la contradiction aux autorités littéraires et se montrant tout aussi sceptique à l'égard des orientations traditionnalistes qu'à l'égard des avant-gardes. Sa verve et son goût du scandale, son apparente facilité d'écriture et l'intelligence paradoxale de ses arguments en font un personnage de la vie littéraire roumaine, surtout après le couronnement, en 1934, de son volume d'essais négateurs intitulé

NU (Non), qui suscita de vives polémiques (plus de 20 interventions) et combla l'orgueil du précoce homme de lettres.

Dix années durant, Ionesco s'est complu dans cette situation, écrivant des chroniques, des essais et — suivant en cela la mode de la confession littéraire lancée par Gide — de nombreuses pages de journal, des fragments de cahiers que la littérature française allait connaître, partiellement toujours, à la fin des années '60.

Ces chroniques et essais littéraires de la 4^{ème} décennie n'ont d'intérêt spécial que pour la littérature roumaine, Ionesco s'y occupant des écrivains roumains modernes, des voies suivies par la tradition, de l'idée de spécificité, etc. Pétillant et original, le jeune critique met en circulation des opinions intéressantes, même lorsqu'elles sont très vulnérables — mais tout ceci ne concerne au premier chef que le développement de la littérature roumaine. Une littérature avec quelques grands poètes, avec des tentatives vigoureuses et intéressantes dans l'épique, avec des essayistes et des critiques remarquables — malheureusement moins connue, beaucoup moins connue en Occident qu'elle ne le mériterait. Et nous touchons là à une source permanente d'amertume pour les écrivains roumains d'aujourd'hui, comme d'hier, mais le sujet est bien trop sensible pour que nous puissions nous en occuper ici.

Au fond, la grande majorité des écrits de Ionesco comme publiciste, illustrent sa recherche d'un mode d'expression personnel et pour y arriver il se refuse violemment à son évident talent de critique. Peu après le scandale provoqué par son volume NU,¹ Ionesco semble s'être lassé de la critique littéraire qui désormais ne l'amuse même plus comme exercice de l'intelligence et à laquelle il trouve toutes les raisons voulues pour la reléguer dans la sphère de l'inutile et de l'éphémère.² Divers fragments de journal — c'est l'appellation qu'il donne à nombre de ses pages confessives et théoriques — dénotent cependant une très vive préoccupation pour le problème de la sincérité en littérature. Esprit torturé d'angoisses (que le théâtre et les journaux français ne mettront à nu que bien plus tard), Ionesco cherche à sortir de l'impasse et demeure insatisfait de tout ce qu'il écrit et qui — pense-t-il — ne l'exprime point.³ La critique — dit-il — n'a de raison d'être que lorsqu'elle nie, seuls justifiant l'affirmation les chefs-d'œuvre par ailleurs si rares et généralement insaisissables d'emblée. Le poète n'a de valeur qu'en tant que cri anesthésique de l'existence. Le roman est le plus conventionnel des genres — et d'ailleurs tous les grands chemins n'ont-ils pas été fermés par Flaubert, Proust ou Stendhal? En général, la littérature n'a de signification que si elle s'élève au métaphysique — et elle n'y accède que trop rarement.⁴

Néanmoins, de cette littérature — tout à la fois attrayante et abhorrée — il ne peut se séparer. Il sera, pendant quelques années, préoccupé par le problème du roman-journal (obsession de la sincérité), auquel il accorde un très vif mais aussi très capricieux intérêt. Il en publie même quelques fragments qui s'avèrent aujourd'hui inintéressants. Lorsque, au moment où paraissait *Le Solitaire*, Ionesco déclarait: « toute ma vie j'ai voulu écrire un roman; j'ai fait du théâtre en l'attendant ! », il énonçait une vérité que nombre d'entre nous prirent pour une boutade. Pour moi, qui m'étais occupé de l'activité littéraire roumaine de Ionesco, cette déclaration ne fut pas une surprise. Ionesco voulait alors écrire un roman de la sincérité totale, de dépouillement de son moi, avec toutes ses angoisses, ses craintes et ses obsessions, un roman sur sa jeunesse et son échec. Lorsqu'à Paris, en 1938, il lit le journal de Gide (de toute évidence une idole de sa jeunesse), il est déçu: cette modalité non plus, aussi authentique et profonde soit-elle, ne peut accéder au métaphysique, elle ne réussit pas à rendre esthétiquement valables les tourments de l'individu. Les lettres que l'auteur envoie à la revue *Viața*

Românească (l'une des plus prestigieuses et des plus démocratiques parmi les revues roumaines), trahissent un moment de méfiance totale dans la formule du roman-journal; néanmoins, l'idée d'écrire un roman demeure vivace. Il convient aussi de prendre en compte, au fil des années, le poids des événements historiques, l'offensive des gardes de fer et la fascisation de l'Europe, que Ionesco, l'appelant « la nuit de la culture », ressent comme un cataclysme auquel il s'oppose directement ou indirectement par tout ce qu'il écrit. Son départ pour la France est une conséquence de cette option politique.

Si Ionesco n'a que trop peu récupéré de son activité littéraire entre 1928 et 1940 (nous verrons tout de suite combien et quel), il a mis par contre en circulation dans ses volumes de journal: *Journal en miettes*, *Présent-passé*, *passé-présent*, *Découvertes*, une bonne partie de ses notes intimes, une bonne partie des cahiers amassés au long des années et qui constituent pour lui le plus proche des témoins. La critique française n'a pas manqué d'analyser, lors de la parution de ces volumes, le dialogue entre les problèmes de l'actualité et ceux des années '38—'40, que l'auteur place en permanente confrontation. J'ai moi-même lu d'abord les journaux français, puis, cherchant l'écrivain dans les collections des revues littéraires roumaines de la quatrième décennie, j'ai eu la surprise de découvrir de multiples fragments de ce vaste journal, fragments qui s'identifient comme thèmes, ton et tension, à ceux qui devaient être publiés bien plus tard en France. S'y révèlent une extraordinaire conséquence d'opinion, plusieurs questions fondamentales vécues jusqu'à l'obsession, la recherche d'une solution de vie et de littérature.⁶ Ignorer ceci, car ces pages sont restées oubliées dans les revues, c'est se faire de la première jeunesse d'Eugène Ionesco une image totalement fautive. Le jeune négativiste, tenu pour un Gavroche de la critique, était doublé d'une nature grave, habilitée par le sentiment d'un continuuel échec,⁸ dominée par la peur de la mort, par la quête d'une solution métaphysique jamais trouvée,⁷ par une horreur profonde pour les formes de la grégarité, et vivant les angoisses d'une rare *incapacité d'adhérer*.⁸ Le rejet de la littérature, ou de la critique, était le signe d'une insatisfaction bien plus profonde — un rejet doublé de la conscience d'une malédiction — celle d'un retour à la littérature. Esprit orgueilleux mais aussi sentimental, jouant la comédie de l'ingratitude à ses proches, le jeune homme a consommé une longue période de crise⁹ qui n'a pas pris fin, mais n'a fait que s'atténuer par le succès littéraire d'après 1950, succès qui est peut-être aussi le produit de cette longue période d'exaspération.

Il est certain que dans ce mouvement de pendule entre des états exacerbés, entrent aussi une part d'auto-persiflage, le besoin des certitudes mais aussi leur rejet comme trop commodes, le sentiment de tout rater et de ne pouvoir s'exprimer. En fait, tous ces fragments expriment avec exactitude le fond le plus intime, qui n'a pas encore réussi à trouver l'extraordinaire modalité artistique du théâtre. Toutes les formes obsessives contenues dans les journaux et le théâtre, lesquelles, partant de France, ont fait le tour du monde, se trouvent formulées dans les fragments confessifs de ces années-là — y compris la crise du langage,¹⁰ y compris l'intuition du cauchemar comme source de littérature, etc. etc. De longues pages de lamentation ou de révolte, rarement ponctuées de pauses où un rêve apaisant de tranquillité (comme dans *Découvertes*, par exemple) et d'étonnement descend sur l'être torturé, peuvent former une anthologie que les volumes français ont, dans une certaine mesure, recomposée.

Bien que conditionné historiquement, cet échec est un produit de l'auteur et il constitue une expérience fondamentale, indépendamment de la littérature qui l'enregistre. Esprit critique exacerbé, capable d'orgueils et d'humiliations

spectaculaires, cherchant un sens à la vie et à sa vocation, sans pouvoir le trouver, le Ionesco des années précédant sa découverte du théâtre est un classique heautontimorumenos.¹¹ Sa façon d'être, de réagir et de se considérer lui-même, demeure inchangée au fond après le « miracle » du théâtre. Une différence fondamentale pourtant: la découverte, enfin, d'une formule, d'un mode personnel d'expression de cet intense cauchemar prolongé sur des dizaines d'années. La littérature a donné à Ionesco tout ce qu'elle lui avait refusé pendant 20 ans. Le schéma classique du destin de l'écrivain se trouve de nouveau contredit et nous revolte devant ce cas si incommode pour les amateurs de jugements paisibles et confortables.

Cependant, sa séparation d'avec la littérature roumaine n'a pas été totale après son arrivée en France. C'est ainsi que Ionesco a tenté quelques récupérations: il a présenté au public français Pavel Dan, auteur du volume de nouvelles *Père Urcan*, il a brossé de Caragiale ce portrait si pénétrant (« Caragiale est le plus grand des auteurs dramatiques Inconnus »), il a préfacé *Onze récits d'Illarie Voronca*, enfin il a essayé de « lancer » avec retard cet étrange précurseur du dadaïsme et de l'avant-garde qu'est Urmuz. Il est intéressant de noter que, durant l'intervalle 1928—1940, Ionesco n'a rien écrit sur ces écrivains et ce retour tardif nous pouvons le justifier en le mettant aussi au compte de la carrière dramatique de l'écrivain. Caragiale est un dramaturge qui, du moment où l'on a eu accès à lui (malheureusement trop peu d'occidentaux savent le roumain et la traduction perd énormément), à la subtilité et à la modernité du langage de ses pièces, ne peut plus être oublié—et de toute évidence il fait partie de la culture de de l'auteur de *Jacques*. Dans cette même sphère de « décomposition » du langage, Urmuz est l'un des plus « classiques » parmi les précurseurs inconnus, ce dont témoignent largement les textes traduits par Ionesco dans *Les lettres nouvelles* n° XII, janvier 1965. Urmuz, précurseur aux intuitions stupéfiantes quant à « la tragédie et à la comédie du langage », a été découvert en Roumanie à l'époque des débuts de Ionesco et il est devenu un étendard de l'avant-garde. Et si Ionesco n'a pu oublier ni Urmuz, ni Caragiale, c'est précisément parce que son destin littéraire a approché le type de littérature auquel les deux écrivains roumains se sont essayés.

Ionesco n'a pas cherché à faire connaître au public français deux des plus grands poètes de la Roumanie (Tudor Arghezi et Ion Barbu) sur lesquels il écrivit à l'époque où il se lança. Il s'était efforcé alors de faire voir bien plus leurs défauts que leurs qualités — mais, de toute évidence, cette « opposition » n'était qu'une forme d'admiration de la part du non-conformiste. N'oublions pas aussi que les poètes, la poésie relèvent d'une mémoire bien trop dépendante de la langue qu'emploie leur chant — et si la poésie roumaine a trouvé écho dans le lyrisme de certaines pages de l'œuvre de Ionesco, cela est difficilement contrôlable, l'expression et l'esprit de la langue française y étant bien trop parfaitement cristallisés pour que l'on puisse encore y déceler des segments étrangers à eux. Et, nous le savons bien, la carrière littéraire de Ionesco s'est éloignée de la poésie, sinon du poétique. Considérant les choses dans la perspective actuelle et pour compléter tout soit peu le minimum de bibliographie nécessaire, nous retiendrons comme intéressants pour la littérature occidentale, parmi les essais littéraires de Ionesco durant les années '30, deux articles sur Mircea Eliade (à l'époque, au début de ses recherches dans le domaine de l'histoire des religions et bien plus connu alors en Roumanie comme romancier), articles trahissant de nombreuses différences de vues entre les deux écrivains, ainsi que deux autres chroniques écrites lors de la parution des volumes de M. Blecher, auteur traduit il y a quelques années par une maison d'édi-

tion parisienne (*Aventures dans l'irréalité immédiate*) sous le sigle, pas tout à fait exact, et plutôt publicitaire, d'« un Kafka roumain ».

En dehors de ce que contiennent les journaux français, Ionesco a voué à l'oubli une bonne partie de ses opinions paradoxales sur la littérature, par lesquelles il avait contrarié ses confrères roumains. Si ces opinions datent quelque peu par leur forme fortuitement spirituelle, par leur style polémique, elles n'en dégagent pas moins une ferveur et un état d'inconfort intellectuel qui sont propres à Ionesco et dont la littérature roumaine avait besoin. Tel, par exemple, un texte de plus grande ampleur mais inachevé, intitulé *La vie grotesque et tragique de Victor Hugo* (sorte de biographie parodique étayée sur une vaste bibliographie), où l'on trouve de nombreuses scènes amusantes et faciles, mais aussi une véritable diatribe contre le délire verbal (poétique et aussi politique), une campagne contre l'« spiritualité du genre. Ce texte dénote un même talent séduisant par le besoin de contrarier, mais aussi une grande facilité à construire des dialogues et des situations que le futur dramaturge méprisait totalement à ce moment-là. Puis Ionesco a sans doute oublié aussi qu'il avait été l'un des premiers critiques roumains à écrire quelques essais intéressants sur Proust, sur l'hermétisme et la poésie pure. Il a oublié que les objections faites par lui à l'« amoralisme » de Gide ont bien des ressemblances avec celles que nous trouvons dans les *Carnets* de Camus. Il existe d'ailleurs quelques ressemblances frappantes entre les écrits et les recherches de jeunesse de ces deux écrivains.

Le ton et le style de ce type d'opinions alertes, nerveuses et contestatives (surtout en apparence) nous pouvons les reconstituer en nous arrêtant à deux brèves annotations que nous nous proposons de ramener ici dans l'actualité. Elles sont d'autant plus intéressantes qu'il s'agit de théâtre.

Cela peut sembler incroyable, mais il s'agit là des seules notes sur le théâtre que j'ai découvertes dans tout ce passé. De toute évidence, parmi tous les genres littéraires et toutes les formes artistiques, le seul qui n'ait pas intéressé la jeunesse de Ionesco, c'est le genre... dramatique.

Il ignore la dramaturgie et le théâtre roumain, il n'écrit pas de théâtre et ne semble pas en lire — en sorte que ses premières réflexions de spectateur ne sont à consigner qu'en 1938—39 à Paris, lorsqu'il voit *Les enfants terribles* de Cocteau et *Ondine* de Giraudoux. Ces deux pièces lui plaisent. Jusqu'à ce moment, rien d'autre que les notes que nous avons mentionnées et qui, comme vous le verrez, constituent en quelque sorte une surprise de proportion. Les voici en traduction:

1) « Seule la catastrophe peut nous révéler notre nature intime. Le voile du quotidien et du prévu nous cache à nous-mêmes; il nous trompe sur nous-mêmes; d'où la nécessité du tragique et de l'imprévu de la catastrophe qui, dans une éclatante lumière, vient déchirer le voile. La vie tragique est une évasion.

Mais cette nécessité psychologique et ce culte de l'imprévu tragique viennent motiver le mélodrame et le pathologique dans l'art; c'est l'anormal, et non pas le normal, qui est véritable, essentiel, éternel.

Nous croyons dans le génie objectif du mélodrame, indépendamment de la médiocrité des réalisations artistiques — accidentelles. Ce n'est pas l'esprit du mélodrame qu'il faut accuser de non-valeur, de médiocrité esthétique, mais les auteurs de mélodrame et eux seuls: Bouchardy, Victor Hugo etc. Car le mélodrame (et non le drame) est l'authentique descendant de la tragédie antique: il est l'accomplissement moderne du besoin éternel de miracle et d'horreur.

Le miracle a été remplacé — fait moderne — par le hasard et la coïncidence. La coïncidence équivaut psychologiquement au miracle. Le mélodrame est une tentative de réaliser une esthétique des coïncidences. La coïncidence constitue ainsi le principe original de toute action, de toute intrigue mélodramatique.

Mais la notion de coïncidence — bien qu'indiquant une similaire ou identique nécessité psychique — est, dans le même temps, une diminution de la notion de miracle, compromise par la science. Le miracle, le personnage divin occulte, invisible, mais important, central, une fois mort, on a tenté de le remplacer par la coïncidence: la science devant tout expliquer et chasser le mystère, la coïncidence devenait ainsi une explication et une motivation de l'imprévu. Une explication et une justification mesquine de celui-ci.

Deux facteurs ont déterminé la chute esthétique du mélodrame: la médiocrité, la banalisation du miracle — déchu dans la coïncidence et le hasard — et le caractère populaire, plus précisément: démocratique du mélodrame (par esprit scientifique).

Le miracle devenu coïncidence était, ainsi, à la portée de tout le monde; et quotidiennement possible. L'imprévu désormais vu et quasi palpable, pour cette médiocrité plébéienne. Quant à l'auteur de mélodrame, il était lui aussi un homme du public, ne s'élevant pas au-dessus du public et écrivant pour le public.

En spéculant sur la nécessité psychologique du miracle, de l'imprévu, on en est arrivé à un automatisme, à une mécanisation et à une ordonnance de l'imprévu: le miracle mécanique, partant, l'annulation du miracle.

Ainsi donc, le manque de sens métaphysique de l'époque a dégradé l'imprévu, le réduisant à la mesquine coïncidence; tout comme la spéculation littéraire l'a mécanisé, industriellement.

Par l'explication à tout prix, le miracle a été éclairci jusqu'à disparition complète: conformément à l'axiome selon lequel ce qui devient clair n'est pas intéressant.

Compromettant l'imprévu — le miracle dégradé en coïncidence — le mélodrame s'est compromis lui-même.

Mais nous croyons en la réhabilitation du mélodrame, car ce qui a été tué ce n'est pas son esprit, c'est sa forme inférieure, mais accidentelle. L'horreur et l'imprévu, éternels besoins, seront éternellement viables: nous voulons l'anormal (l'anormal moral, ou l'anormal des circonstances extérieures).

En bâtissant le mélodrame sur le fondement de ces réalités de l'âme (le tragisme nécessaire) et en ignorant, ou en annulant les scrupules — scientifiques et autres — d'une réalité tout à fait particulière, on réalise le principe de celle-ci.

Les mélodramaturges ont cherché à concilier le miraculeux et le positif; et ceci fut au détriment des deux, mais, surtout, en défaveur de l'art. On a confondu, en d'autres termes, cette réalité subjective, morale, imaginative, avec la réalité objective, scientifique. On a tenté un faux passage (faux dans son principe) de l'une par l'autre; une confrontation entre les deux; un contrôle — par la confrontation. Et cela, soit par manque de sentiment métaphysique — le mélodrame est bien un pur fruit du XIX^e siècle — soit par la maculation ou la honte de celui-ci.

Mais les deux relations peuvent vivre parallèlement, indépendamment, chacune d'elles tout aussi nécessaire, tout aussi vraie: en étant subjectivement, psychologiquement vraies, requises.

Il existe un mélodramatisme intérieur. Un mélodramatique des états d'âme: organique, primaire. Une stridence nécessaire. Une exacerbation. Une violence et une exagération (un pathologique) des attitudes.

Par un libre mûrissement des sentiments d'imprévu et d'horreur: par la libre imagination de l'imprévu et de l'horreur — par le miracle vécu — cristalliser leurs représentations scéniques.

Stridence, cri — et non pas éloquence. Illogique des coïncidences — et non motivation rationnelle de celles-ci.

Ne cherchant plus une mise en scène mécanique du miracle — le mélodrame (le vrai) saura croître librement, pleinement.

Et par une imperméabilité des deux réalités. La coïncidence redeviendra mystère. » (*Sur le mélodrame, ZODIAC, mars 1931*)

II) « Le théâtre est une formule d'art vulgaire. Parce que c'est un art pour la foule et parce qu'un petit espace doit pouvoir être bien vu de tous les coins d'une grande salle, les subtilités, les détails psychologiques et la discrétion ne sont pas possibles: tout au contraire, ce qui, comme réalité de l'âme, est à peine perceptible, doit sur la scène sauter aux yeux; ce que l'on murmure est clamé, crié; un pas devient une fuite; l'inessentiel s'accroît, se colore et nous apparaît déformé et trompeur.

Ce qui est clair et facile dans l'homme ne m'intéresse pas. Le théâtre ne peut présenter que ce qui est clair et facile; autrement, il n'aurait pas comment être vu, comment être enregistré par les spectateurs.

Le théâtre ne peut offrir que des conflits évidents, des conflits grossiers et ce que l'on appelle des conflits éternels. C'est à dire: de grands éléments, visibles de quatre côtés et sans recoins, sans ombres.

On sait que le théâtre est un art de convention. Mais les conventions mécanisent, tuent la vie esthétique. Pour moi, elles l'ont déjà tuée. Au théâtre — lorsque je m'y trouve par je ne sais quel hasard — je suis littéralement gêné par les fils blancs, par l'évidence des trucs. J'ignore s'il existe un auteur doué d'une ferveur suffisante pour vivifier ou allumer le spectacle; pour dépasser la convention.

Je n'aime pas les joues fardées du héros. Je ne peux souffrir ni les grosses jambes de la jeune ingénue. Ni le costume rapiécé du Prince Charmant. Ni le souffleur.

Ces ouvrages représentent pour moi je ne sais quel manque de liberté; et quelle tristesse quand il me semble que la fiction est opprimée par la réalité contingente; tirée en arrière. La poésie suggère. Le théâtre présente des morceaux difformes, impurs, d'une réalité périphérique.

Quand il a essayé de suggérer — expressionnisme, théâtre du silence — le théâtre s'est embourbé dans un système de conventions encore plus lourdaut. Je répète, d'ailleurs, qu'il ne peut être subtil: toute nuance revêt des dimensions inacceptables — comme une femme qui à 18 ans est souple, fine, et à 40 ans, obèse.

Le théâtre n'augmente pas les proportions dans la juste mesure: le théâtre déforme, alourdit.

Le théâtre ne peut créer d'atmosphère. L'atmosphère est spirituelle, abstraite, et le théâtre n'a à sa portée que des décors matériels, ou des gestes qui brisent l'harmonie de n'importe quel état. » (*Contre le théâtre, NAȚIONALUL nr. 37, 24 juin 1934*).

Ces notes intempestives sont dominées par un refus du théâtre bien plus explicitement formulé que le refus de la critique ou du roman-fiction.

Ce qui est cependant stupéfiant, c'est que, lues aujourd'hui, elles semblent être les ébauches d'interventions célèbres dans *Notes et contre-notes*, qu'elles devanceraient donc d'une vingtaine d'années. Le rejet du conventionnalisme, du psychologisme et du positivisme entrent dans un « programme » esthétique qui fera

carrière dans les manifestes du « théâtre de l'absurde » (quelque malheureuse que soit cette appellation qui s'est néanmoins imposée). Le théâtre souhaité semble être celui des stridences et de l'illogique, de l'anormal choquant, obtenus par la poétisation, la suggestion et l'insolite. Au fond, les pièces longues, depuis *Victimes du devoir* sont des mélodrames, dans la définition réhabilitante de Ionesco, qui saisit très profondément le « génie objectif » de ce genre tant décrié (mais aussi, il est vrai, fort compromis par le 19^{ème} siècle, même si ses origines remontent au 18^{ème} ou même à la Renaissance). L'évidence des trucs scéniques exaspère l'essayiste, cependant le grossissement des trucs, du conventionnel anti-conventionnel (obtenu précisément par l'exagération poussée jusqu'à l'absurde), même s'il n'est pas formulé mais à peine senti, flotte néanmoins dans l'air de cette démonstration terrifiante. Il conviendrait de procéder, bien plus en détail, à l'analyse, point par point, des thèses Ionescoennes (inspirées par le refus du dramatique) et à leur mise en parallèle avec celles que l'on trouve formulées dans *L'auteur et ses problèmes*, *Discours sur l'avant-garde*, *Expérience du théâtre* etc. Le temps ne nous permet ici que de signaler quelques repères. On ne manquera cependant pas d'observer le sensationnel de ces « plaidoiries » « avant la lettre » pour un théâtre que l'auteur écrira 20 ans plus tard et auquel il ne révolt même pas.

Ces textes, présentés ici pour la première fois, quelque 45 ans après, ont quelque chose d'anticipatif dans la négligence même de leur exposé, encore que celle-ci trahisse davantage un désintérêt qu'une préoccupation. Mais un désintérêt convergeant avec l'intérêt et la préoccupation croissante pour ces questions qui allaient se manifester après 1950.

Y a-t-il donc encore lieu de souligner, pour définir jusqu'au bout l'histoire de cet échec de jeunesse, que le génie littéraire de l'auteur a explosé au moment peut-être où il s'y attendait le moins et précisément dans le genre le plus ignoré, le moins digne d'attention de sa part, pendant ses 20 premières années d'expérience littéraire ?

Que la suspicion dont il a continué à faire preuve à l'égard du théâtre, même après ses grands succès, est de vieille date et ne guérira jamais ?

Que de ce mépris est née l'une des expériences dramatiques les plus importantes de ce siècle ?

La jeunesse sans œuvres d'Eugène Ionesco nous aide à comprendre et à analyser la personnalité de l'auteur, ses mécanismes intérieurs toujours les mêmes — et, ce faisant, à en revenir à ce qui, dans toutes ces données, appartient à la littérature, donc à nous tous.

Ionesco n'est pas seulement l'un des critiques les plus exacts de son œuvre, il est aussi l'un de ses propres précurseurs. C'est ce que nous révèle, avec tout un luxe de détails, l'activité littéraire de ses débuts roumains, activité que nous avons essayé de résumer et d'analyser brièvement ici, afin de lui redonner sa place, une place bien plus ignorée qu'elle ne le mérite. La première jeunesse de Ionesco est un « échec », la deuxième un triomphe : mais l'homme et ses problèmes demeurent les mêmes avec une rare conséquence.

Nous sommes ici dans un nouvel *Impromptu*, que nous pourrions appeler *L'impromptu de Cersy* ; et moi — combien-tième Bartholomeus ? — j'ai dévoilé devant vous ce qu'il y eut avant la *Cantatrice*, comme dans un prologue du théâtre antique :

« La pièce est commencée : — Ionesco, vous êtes là ? »

1. « Que je suis — pas bête et pas sérieux — cela, je l'ai moi-même écrit en long et en large dans mon livre NU; 300 pages. Eux (les critiques de NU) n'ont pas compris que je leur avais monté un bateau et qu'en réalité, loin d'être pas bête et pas sérieux — je suis très bête et très sérieux... »

J'ai l'intention d'écrire un livre où je renforcerai cette affirmation: je suis bête / Je suis sérieux.

Les critiques écriront, découvriront: il est sérieux / dommage qu'il soit bête... » (Journal, Familia nr. 5-6, sept. oct. 1934)

2. « La critique est un peu futile, complètement dénuée d'importance. Comme la culture. Comme la vie sociale. Qui révèle leur non-importance et leur futilité? La mort.

C'est dit avec laideur, mais franchise ». (Journal, Familia nr. 5-6, sept. oct. 1934)

3. L'expression ne me présente pas. Elle ne me représente que dans le sens de la substitution. B envoyé à la place de A est pris pour A.

L'expression m'uniformise, elle me rend semblable aux autres; elle n'est même pas le premier mensonge, à la frontière de la vérité, mais exprime des mensonges préétablis, anciens, rigides. L'expression ne brise pas les cadres; l'expression me fait entrer dans des cadres; l'expression est, en fait, l'inexpression divinisée; elle m'étouffe sous des mots, des traditions, des lois, sous le conventionnalisme. Comment me reconnaître dans le conventionnalisme? Comment puis-je me singulariser, comment puis-je me cerner — alors que l'expression est faite pour être diffusée, pour m'exprimer devant tous, pour me généraliser? Je ne peux exprimer de moi que ce qui ressemble aux autres, ce qui a été dit jusqu'ici? Je suis dirigé par une loi dictatoriale, qui m'oblige à répéter mécaniquement tout ce qui a été jusqu'ici ou quelque chose seulement de ce qui a été jusqu'ici — légère nuance dans la répartition d'éléments inchangés.

A l'instant où je pourrais réussir à m'exprimer — mais je ne vois pas comment — il me faudrait tout oublier / ne plus ressembler aux autres — Je serais considéré comme fou.

Dès le moment où l'on accepte une discipline, une technique — dès ce moment — là on commence à se trahir, à abdiquer de soi-même. Mais on ne peut être soi pour soi-même. Pour les autres, on est eux, ou on est tous.

J'ignore comment l'on pourrait dans ce que j'écris, relever entre les lignes ce qui a été trahi par l'expression; comment je pourrais retrouver l'individu — quelle que soit la cote de sa valeur sur la fortuite échelle esthétique — dans sa déroute même, dans la voie qui s'éloigne de lui-même. Voir au moins son ombre. Parce que cette expression qui le trahit n'est même pas son ombre; c'est un fantôme très concret, très plein de son, de chiffres. » (Nu, p. 263-266)

4. « Mesdames et messieurs, ou bien Dieu existe, ou bien il n'existe pas. Si Dieu existe, il n'y a aucune raison que nous nous occupions de littérature. Si Dieu n'existe pas, il n'y a encore aucune raison que nous nous occupions de littérature.

Cela n'a pas de raison parce que nous sommes sans importance. Je ne puis marcher, je ne puis voler, car la terre me retient par sa soi-disante loi de la gravitation, je ne puis fuir, je suis prisonnier, comme le dit fort bien Dostoïevsky (...) j'ignore même si je puis me suicider, c'est à dire si le suicide a de l'efficacité. (...) Parce que nous mourons tous. Parce que la présence la plus troublante est cette présence de la mort qui vit en nous, que nous sentons, que nous humons dans les fleurs, dans le ciel. Que je vois sur les lèvres de ma bien-aimée, dont j'éprouve dans la bouche le goût, amer ». (Nu, p. 293-294)

5. « En définitive, je suis un homme fait de vides. Maintenant, en cette fin de vieux cycle, je ne suis même plus un problème pour les autres. Mon cas est résolu par les autres et passé aux archives. Je ne suis plus un problème que pour moi, mais un problème d'autant plus grave.

Je vieillirai, tout en vides pétrifiés. Mes richesses sont les misères d'une adolescence torturée et mendicante. Je n'ai rien appris, je ne sais rien. Je n'ai mis à profit aucune expérience, on ne m'a donné aucune réponse. Je commence à passer, du vide entre les mains. Je jette un regard en arrière. Je n'ai rien à tirer de moi. » (Lettres de Paris, *Vlăjoa românească* nr. 12, dec. 1939)

6. « (...) Je ne suis pas un opiniâtre. Je ne termine rien. Je suis l'homme des commencements. Je n'ai aucun enthousiasme soutenu qui puisse renaitre par ses propres forces. (...) Je n'ai aucune passion, aucune obsession, en dehors de moi: moi, qui me suis à moi-même et gloire, et joie, et souffrance, et vie, et mort !

Je me propose de me dévouer entièrement à une idée. De me laisser enterrer dans des lettres. (...) Je dois tout risquer sur une carte. Ce n'est qu'en risquant tout que je peux tout gagner.

Mais je suis peureux, mais je suis hésitant. Je n'ai que des attitudes doubles.

Je ne peux me dévouer. C'est là ma grande tragédie: je ne peux me dévouer. Je me place au centre de l'intérêt, des préoccupations. Je ne peux me transcender. Je ne peux me quitter, m'oublier, me mettre à l'écart. » (Nu, p. 78)

7. La gratuité ne peut être que le fait des puissants. Mais les puissants n'existent pas. Il n'existe donc pas de gratuité (raisonnement correct). Ce qui signifie que si j'ai confiance en Dieu c'est toujours par faiblesse. (...)

Si j'avais tous les succès du monde. Si j'étais l'astre brillant de la pensée littéraire cosmique. Si ma bien-aimée m'aimait d'un amour égal jusqu'à la fin de la vie, je serais tout aussi malheureux. Et je le sois très bien.

Cela ne m'empêche pas de vouloir les succès du monde etc. (...) Mais alors pourquoi ai-je si peur, grand Dieu, pourquoi ai-je peur de la mort tous les jours, toutes les nuits, dans tous les coins? Pourquoi ai-je les os, et les dents, et la chair qui tremblent? Pourquoi fulgure comme un égoré? Pourquoi me sentir glacé avec rire, pleurs et hocquet devant cette horreur plus haut que le rire, plus haut que les pleurs, plus haut que le hocquet? La mort, c'est moi. La vie est un provisoire. La mort me rend définitif. C'est moi, la mort. Pourquoi avoir peur de moi, de ce qui m'essentialise?

Je fais mal de parler de tout ceci, je n'en dormirai pas la nuit. Et puis, je suis superstitieux. (...)

O ! Grand Dieu ! Ma part de Paradis ! Ai-je irrémédiablement perdu ma part de Paradis? Grand Dieu, je ne voudrais pas être melodramatique et je ne voudrais pas que tu croies que je veux obtenir, par opposition des contraires, un effet de style romantique (...). Mais je t'olme de quelque part, un de ces jours. De quels mondes le souvenir me torture-t-il? Il me torture ! Ne vois-tu pas que je me roule à terre? Que j'étends des mains aveugles? Que je suis des chemins fermés, des chemins qui tournent en rond? Que je n'ai la force de suivre aucun chemin?

Ma part de Paradis, je ne veux la donner à personne. Je veux y aller, avec ma bien-aimée. (Nu, p. 226—229)

8. « Je refuse de me dévouer intégralement, de trahir ma soif d'infini pour toutes ces choses qui ont pour essence le limité et l'éphémère. Que puis-je devenir en faisant de la littérature? Dans le cas le plus heureux, Shakespeare, Cervantes, Euripide ou Dante? Ce n'est pas suffisant, messieurs, c'est évident. Si je savais que ma mémoire doit éternel-

lement durer, j'accepterais moins difficilement ma fin corporelle. Mais les hommes ne penseront plus à moi, à tous les instants de leur vie et je serai oublié avec l'anéantissement de cette civilisation et le refroidissement de notre planète.

(Nu, p. 297)

9. « (...) On ne peut se retirer en soi que de façon douloureuse, par ratage, orgueil, humiliation etc. N'étant pas reçu par le monde ou ne pouvant se consacrer à lui, on se console, comme on peut, en soi-même, avec soi-même. Mais sentir que cela se fait avec douleur, avec drame. Les succès personnels, par exemple, ne sauraient être qu'un misérable palliatif. On les recherche en l'absence d'autre chose. Ne pouvant participer au drame du monde, on fait de soi un drame du monde. » (Lettres de Paris, Viața românească nr. 12, dec. 1939)

10. Plonger de façon foudroyante, dans le non-sens des choses. S'habituer à y rester. Par delà leur sens, avec lequel nous nous sommes familiarisés, il y a un profond non-sens des choses. C'est à dire que leurs sens historiques, humains se perdent en cours de route, se dissolvent. En fait, ce qu'il faut, c'est isoler la chose; le sens habituel des choses, ce sont les autres choses qui nous le donnent, leur marche, leur chute, leur engloutissement; nous mettons les choses en liaison avec leur marche et c'est elle qui nous les explique. Leur marche les sépare; les vole.

Nous isolons une chose, nous tendons à la lier au moyen de ses liens de l'autre côté, qui défigurent les sens habituels, superficiels. Nous pouvons réaliser le lien, mais nous pouvons nous tenir là où le lien fait défaut (son absence, un appel, est une présence) et où les sens actuels se dissolvent. Au bord. » (Pages détachées d'un journal, Universul literar, 4 mai 1940)

11. « Tous les problèmes sont également importants, également non-importants, également faux. Tout comme je n'ai aucun motif définitif, irrémédiable, d'espérer, je n'en ai aucun de désespérer. Le désespoir est tout aussi absurde que l'espoir. » (Nu, p. 302)

Traduit du roumain par Serge Levesco

În dialog cu literaturile lumii—revista chineză SHIJIE WENXUE

Reapariția în China a revistei « Literatura mondială », în octombrie 1978, după o întrerupere de 12 ani (între 1953 și 1966 publicația a apărut sub titlul « Traduceri »), răspunde dorinței cititorului chinez de a cunoaște cele mai semnificative momente și opere din cultura și spiritualitatea omenirii; ea se înscrie în largă mișcare, inițiată în ultimii ani, de traducere și studiere a literaturii universale clasice și contemporane. Amintim că în vederea largirii posibilităților de cunoaștere a literaturilor lumii, pe lângă numeroasele traduceri de opere integrale și pe lângă revista de care ne ocupăm, nu demult s-au înființat Asociația de literatură străină, precum și revista « Studii de literatură străină », editată de Cercul de literatură străină din provincia Hubei.

În articolul-program publicat în primul număr al acestei serii noi din revista « Literatura mondială », redactorul șef, poetul și traducătorul Feng Zhi, analizează contextul politic propice în care reappare publicația și îi schițează liniile directoare. Feng Zhi vorbește despre necesitatea cunoașterii literaturii celor mai diverse zone geografice ale lumii, despre eficiența rezultată din influența reciprocă a diferitelor culturi, despre un spirit propriu epocii de azi care implică interferența și dialogul între culturi. El observă că închiderea orizontului cultural poate prilejui « o stagnare și o vestejire » a propriei literaturi. Problema influenței literare nu e văzută în termeni de « modă » sau « model », ci ca un *reper mobil* de care orice creator are nevoie.

Primele numere sînt de altfel semnificative pentru largă deschidere a revistei. Ele cuprind în primul rînd traduceri din cele mai variate genuri, stiluri și tehnici literare; apoi studii, comentarii, note referitoare la mișcarea literară artistică mondială. Aria geografică a autorilor traduși e vastă, remarcîndu-se o sete de a cuprinde cît mai mult, atît din literatura contemporană, cît și din cea clasică. Întîlnim traduceri din literatura coreeană, indiană, arabă, rusă, americană, peruană, franceză, engleză, germană.

E de remarcat și interesul pentru cultura română. În numărul 2 din 1978 e publicată traducerea povestirii *Convoiul de noapte* de Aurel Mihalac (versiunea chineză de Lu Xianggan). Revista înserează apoi cîteva note despre traduceri din Lu Xun în România; coperta I reproduce o gravură, « România », de G. Boțan.

Un spațiu amplu e rezervat literaturii române și în numărul 4 din august 1979. Revista se deschide cu un grupaj de poezii din cinci poeți români, în traducerea lui Feng Zhichen. Apar astfel, în chineză, *Lucrătorul* de Lucian Blaga, *Poem de Tiberiu Uta*, *Cartea de Ion Horea*, *Cîntec de august* de Anghel Dumbrăveanu și *Umbra* de Marin Sorescu. În același număr, Li Jiyu traduce piesa *Sfîntul Mitică Blajinul* de Aurel Baranga. Textele sînt însoțite de scurte prezentări ale vieții și operei autorilor. Semnalăm în mod deosebit reușita traducerilor, precizia și simplitatea lor, soluțiile inspirate. Tălmăcirile din Blaga și din ceilalți poeți — în ciuda problemelor pe care le suscită traducerea poeziei în genere — ne par foarte apropiate de textul și spiritul originalului.

Grafica revistei trimite, și de această dată, la spațiul cultural românesc. O imagine a *Domnișoarei Pagany* de Brâncuși înobilează coperta IV.

Revenind la multiplele preocupări ale publicației, constatăm un interes deosebit pentru secolul XX, epocă spre care se îndreaptă cu predilecție revista. În

numărul 2, din aprilie 1979, înțîlnim fragmente din proza scriitorului american Isaac Bashevis Singer, laureat al Premiului Nobel pentru literatură (trei povestiri transpuse în chineză de Dong Leshan, Zong Yun și Qlu Ke'an). Scriitoarea americană Joyce Carol Oats e prezentă cu două povestiri. Mai semnalăm piesa radiofonică *Ora de compunere*, a scriitorului vest-german Erwin Wickert, piesa *Sizwe Bansi a murit*, scrisă de Athol Fugard, John Kani și Winston Ntshona din Africa de Sud. În numărul 4 din august 1979, apare traducerea unui fragment din romanul *Mr. Sammler's Planet* de Saul Bellow, cu un studiu introductiv asupra autorului, semnat de Chen Kun. Revista publică și un fragment din *Julia*, proză a cunoscutei autoare dramatice americane Lillian Hellman (din care și « Secolul 20 » a oferit, nu de mult, cititorilor săi, un fragment). Poetul Bian Zhilin traduce un ciclu de poezii din Paul Valéry (printre care *Cimitirul marin* și *Vinul pierdut*). Tălmăcirile sînt însoțite de numeroase note de subsol, explicînd mecanismul metaforelor, structura discursului poetic, expresii, simboluri; deși e vorba de transpuneri dintr-un tezaur de experiență culturală, total deosebit de cel chinez, redările sînt luminoase, vădînd, încă o dată, subtilitatea poetică a spiritului Chinei. Bian Zhilin își introduce traducerile printr-un studiu intitulat *Considerații pe marginea a patru poezii de Paul Valéry*, în care combate cu sufele abordarea mioapă, conjuncturală, a dialecticii dintre formă-conținut; el subliniază valoarea influențelor literare în spiritul unei « sensibilități moderne » (« xiandai ganyingxing »), aptă să ducă la interferențe rodnice de structură și fond, indiferent de zone geografice.

Fiecare număr al revistei rezervă spațiu unor studii bine documentate și sistematizate despre momente de referință în literatura lumii. În numărul 2, din noiembrie 1978, Zhu Jiang publică un eseu despre *Critica teatrului absurdului*. Argumentul este însoțit de piesa *Birthday Party* a dramaturgului englez Harold Pinter în traducere chineză. (Interesantă, în articol, e adaptarea unor termeni literari europeni la specificul limbii chineze. Avînd în vedere reacția idiomatică la neologisme, termenii critici sînt redați, conform logicii limbii, prin « deconstrucția semantică ». De exemplu, echivalentul termenului « teatrul absurdului » este « huangdanpai xiju » și ar însemna « teatrul grupării născută-n pustiu »). În numărul 2 din 1979, Yuan Kejia semnează studiul *Privire asupra teoriei literaturii structurale*. Asemenea articole, ca și cele însoțind lucrările autorilor traduși, sînt o mărturie a intențiilor revistei de a se păstra deschisă spre cele mai variate preocupări și tehnici artistice spre literatura cu tendințe înnoitoare. Ar mai fi de semnalat faptul că ele nu impun cititorului judecăți arbitrar sau unilaterale, ci îl informează fără patimă, în spirit obiectiv.

Vie, dinamică, impresionantă prin cantitatea de informație de ultimă oră, este și rubrica *Mișcarea literar-artistică mondială*, consemnînd evenimente literar-artistice de pe toate meridianele globului, de pildă apariții de cărți noi, traduceri, aniversări, premii literare.

Privită în ansamblu, apreciindu-i și grafica — reproduceri de opere de artă și ilustrații expresive, selecționate în general din publicații străine —, revista « Shilie wenxue » reușește să opereze o deschidere cuprinzătoare spre literatura clasică și contemporană mondială. Meritul ei constă în capacitatea de a oferi cititorului valoarea textului original, comentariile explicative fiind de cele mai multe ori scurte și concentrare, atît cît este necesar pentru înțelegerea unor aspecte particulare sau pentru clarificarea contextului care le-a inspirat.

Reînfințată dintr-o necesitate culturală, revista « Shilie wenxue » se impune tot mai mult prin diversitatea preocupărilor și multitudinea formulelor literare pe care le propune cititorului, prin dorința de dialog cu literaturile lumii.

ALEXANDRINA ANDRU

TWO RUMANIANS ARE OUTSTANDING ARTISTS

By TERENCE MULLALLY, in Paris

WORKS by two Rumanians, a painter and a sculptor, who are the most promising creative artists at work today, can at the moment be seen in an exhibition in Paris. It remains open until Feb. 4.

Beside including the work of these two richly talented, but as yet insufficiently appreciated artists, the exhibition, which is at the Centre Cultural du Marais, 26-28, Rue des Francs-Bourgeois, is of much interest.

It gives a fuller idea of the range of art in Rumania than did the exhibition of paintings held in London at Somerset

Concert

Wigmore Hall

Pears/Perahia

By PETER STADLEN

THE sublimating powers of musical interpretation could be studied in the course of a Schumann

Doi artiști români remarcabili

The Daily Telegraph din 2 ianuarie 1979 publica, sub semnătura lui TERENCE MULLALLY, următoarea corespondență din Paris:

Lucrările a doi români — un pictor și un sculptor — pe care îi consider printre cei mai promițători creatori de artă al acestui moment, pot fi văzute în cadrul unei expoziții deschise la Paris, la Centre Culturel du Marais, 26—28, Rue des Francs-Bourgeois. Expoziția, de mare interes în sine, rămâne remarcabilă pentru prezența acestor artiști extrem de înzestrați, dar insuficient cunoscuți pînă în prezent. Pentru cine dorește să-și facă o idee despre bogăția artei din România, această expoziție este și mai grăitoare decît cea deschisă nu demult la Londra, în galeria de pictură de la Somerset House, cu prilejul vizitei Președintelui României în Anglia.

Expoziția pariziană cuprinde picturi, sculpturi, ceramică, tapiserii, costume populare și mostre de artă și meșteșuguri țărănești tradiționale.

Gama ei, foarte largă, îmbrățișează până și preistoria, reprezentată aici printr-un vas neolitic de mari dimensiuni. Există de asemenea un memento despre moștenirea romană a României, sub forma unor mulaje după Columna lui Traian din Roma.

Dar interacțiunea românească dintre trecut și prezent apare demonstrată pe viu în lucrările unui sculptor ca Ovidiu Maitec. Încă din 1971, când a expus la Londra, Maitec mi s-a părut un artist remarcabil, dar această reîntâlnire cu operele sale m-a impresionat și mai mult încă.

De un deosebit interes mi se par paralelismele de simț lăuntric, observabile între lucrările sale și unele pilde de sculptură țărănească în lemn, datînd din secolul al XVIII-lea. Se vede că Maitec nu este numai moștenitorul lui Brâncuși, dar și continuatorul unor tradiții mai vechi.

Lucrările — de cele mai multe ori forme din lemn îmbinînd precizia execuției cu respectul față de calitățile organice ale materialului utilizat — sînt extrem de originale. Putem spune același lucru și cu privire la picturile lui Horia Bernea.

Horia Bernea este obsedat de un singur peisaj. Este vorba de un deal de formă curioasă, pe care artistul l-a pictat în mai multe rinduri, explorînd tonalitățile naturii și ale anotimpurilor.

Văzîndu-i lucrările la Pavillonul României de la Bienala venețiană din anul trecut, am avut sentimentul că Horia Bernea este un artist care îndreptățește așteptări înalte. Prezența expoziție pariziană confirmă faptul că realizările lui sînt, de pe acum, impresionante.

Praemium Erasmianum '78

Cînd cortegiul de limuzine luxoase, trimise de Palatul regal din Amsterdam pentru a aduce de la hotel la locul festivității pe componenții celor patru ansambluri laureate, se opri pentru două-trei minute în dreptul fațadel principale a monumentalului palat baroc din Piața Dam, am crezut că prin această solemnă intrare vom pătrunde în incinta somptuosului edificiu. Faptul că în acel moment se derula — nu cu prea multă grabă și de altfel graba nu se prea lasă observată în Olanda — un covor roșu, mă întări în această credință. Nu avea să fie de loc așa. Mașinile se puseră din nou în mișcare, ocoliră palatul și se opriră pe latura opusă, prevăzută cu tot ce trebuie unei cinstite intrări de serviciu într-un muzeu: portar, garderobă și celelalte. Cîteva clipe mai tîrziu sosi la aceeași intrare un automobil Ford, din care descinseră, în modul cel mai puțin ceremonial cu putință, perechea regală a Olandei și alți membri ai familiei domnitoare. Atunci, pentru cine era covorul roșu? Punîndu-mi această naivă întrebare, întru care mă asemănam cu Pulul de elefant — cel din povestea lui Kipling, vrînd neapărat să știe « Ce mîncă crocodilul la cină? » — (și după care Nina Casslan a scris una din capodoperele literaturii noastre de teatru pentru copii) — am aflat o mulțime de lucruri neașteptat de interesante: că, în cei douăzeci de ani de cînd a fost creat acest prestigios premiu, nu toate festivitățile de decernare avuseseră loc la Palatul regal, că nu toate fuseseră onorate de atît de înalte fețe cîte aveau să fie prezente aci, în această însoțită zi de început de iunie și, în sfîrșit, că oaspeților Palatului, primarului Amsterdamului, miniștrilor, laureaților anteriori al Premiului Erasm, ambasadorilor țărilor originare ai proaspeților laureați, altor persoane din cultura și arta olandeză și europeană, le era rezervată onoarea accesului pe covorul roșu . . .

Cu toți acești înalți oaspeți aveam să ne întîlnim peste cîteva minute într-o ma-

jestuoasă sală a palatului, în așa numita « Burgerzaal », unde urma să fim martori ai celei de-a 21-a solemnități de decernare a Premiului Erasm.

Instituit în anul 1958 și atribuit anual unor persoane sau instituții care — așa cum glăsuiește statutul — « au adus contribuții deosebit de importante la cultura europeană », Premiul Erasm a fost acordat până acum unor eminente personalități ale artei și culturii de pe continentul nostru. În această listă strălucesc numele pictorilor Marc Chagall și Oskar Kokoschka, ale cineaștilor Charlie Chaplin și Ingmar Bergman, ale istoricilor de artă René Huyghe și Sir Herbert Read, al sculptorului Henry Moore, al compozitorului Olivier Messiaen, al cunoscutului cercetător al psihologiei infantile Jean Piaget, al scriitorului și antropologului Claude Lévi-Strauss, membru al Academiei Franceze, al renumitului coregraf Maurice Béjart, ale unor reprezentanți de prim rang ai științelor sociale, filozofiei, arhitecturii contemporane.

Pentru anul 1978, conducerea Fundației « Praeulum Erasmianum » — creată din inițiativa și desfășurându-și activitatea sub patronajul Prințului Țărilor de Jos — după ce, cum am fost informați, a consultat un cerc larg de specialiști, a decis să acorde premiul în domeniul teatrului — lista despre care s-a vorbit mai sus nu cuprinde, în adevăr, nici un nume de pe acest țărm al creației — și anume teatrului de marionete. Sursele cercetate au recomandat, iar Consiliul de conducere al Fundației a desemnat ca laureați al Premiului Erasm pe 1978, Compania franceză Yves Joly — bucureștenii au avut posibilitatea de a o vedea prezentându-și sculptorul program în 1958 și în 1965, cu prilejul acelor reprezentative festivaluri internaționale ale teatrelor de păpuși pe care le-a găzduit capitala Românel —, teatrul bucureștean « Tândărică », teatrul sicilian tradițional, condus de frații Di Napoli din Catania, și vestita trupă multinațională « Bread and Puppet » — cu un repertoriu mereu inspirat din actualitatea politică și socială — al cărei conducător-animator e vest-germanul Peter Schumann.

Nu încapă îndolală că hotărîrea a provocat, odată cu varii sentimente, și pe acela al surprizei că Premiul a fost decernat unul univers de preocupări pe care, în trecutul mai îndepărtat ori mai apropiat, principii lumii nu l-au prea băgat în seamă, decît, mai adesea, spre a-l prigoni. E ușor de observat apoi că laureații lui Erasm '78 n-au fost aleși după un criteriu unic. Spre cînstea areopagului care a decis atribuirea, el a dovedit a cunoaște multitudine de direcții, mijloace și țeluri ce se manifestă în teatrul de păpuși contemporan și a recunoaște ca valabilă tocmai o asemenea diversitate. Așa stînd lucrurile, putem crede că alegerea s-ar fi putut opri și la alte ansambluri, după cum ar fi putut ocoli pe unul sau pe altul dintre cele ce-au « urcat pe podium ». Aș îndrăzni să afirm că întreaga existență de pînă azi a celor patru formații premiate a iradiat cu vigoare și statornicie sinceritatea și fermitatea încrederii și devoțiunii lor, a animatorilor lor în primul rînd, în valabilitatea idealului artistic pe care-l nutresc și-l exprimă. Să fi fost acesta numitorul comun al selecției? Fapt este, și semnificația lui prezintă în ochii noștri importanța maximă, că teatrul de păpuși, ca domeniu distinct al artei spectacolului, a beneficiat în anul de grație 1978 de cea mai înaltă cinstire ce i-a fost cîndva hărăzită pe plan internațional.

Confortabil așezați în marea sală de festivități, două duzini de români prezenți, printre cei aproape patru sute de invitați din Olanda și din multe țări europene, sînt sensibili la o atenție particulară a protocolului față de țara noastră: în dreapta reginei Iuliana stă directoarea teatrului « Tândărică », regizoarea Margareta Niculescu, apoi ambasadorul Românel la Haga. Ascultăm rînd pe rînd discursul domnului Dr. G. van der Wal, președintele Fundației, și lectura textului deciziei de acordare a Premiului, redactată în latina medievală, în care marele filozof umanist Desiderius

Erasmus Roterodamus și-a scris opera. Dar în afara câtorva fraze din discursul președintelui Fundației, rostite în olandeză, și a acestel lecturi, întreaga solemnitate se desfășoară în limba franceză.

În decizia, pe care o citește directorul Fundației, Istoricul de artă H.R. Hoetink, se spune că teatrul «Tândărică», sub conducerea Margaretei Niculescu, a dezvoltat «noi forme de expresie, care au influențat favorabil teatrul european de marionete».

În continuare, în calitate sa de regent al Fundației, Prințul Țărilor de Jos a făcut un amplu elogiu al fiecăruia din ansamblurile laureate. «Teatrul dumneavoastră — a spus el adresându-se colectivului teatrului «Tândărică» — nu pierde nici un prilej pentru a înnoi mijloacele în vederea lărgirii ariei teatrului de păpuși iar pe de altă parte manifestă respect pentru valorile trecutului. Teatrul «Tândărică» este cel mai frumos, cel mai uimitor exemplu de creativitate și ingeniozitate tehnică.»

Prințul Bernhard a înmănat apoi fiecărui conducător artistic diploma de laureat al Premiului Erasm și cite un imens buchet de flori.

A luat apoi cuvântul — desemnată fiind deopotrivă de gazde și confracți — regizoarea Margareta Niculescu, care, în numele celor patru companii laureate, a mulțumit Fundației pentru marea cinste ce i se face teatrului de păpuși. «Decernarea acestui Premiul Erasm — a spus ea — unui univers al visului, al poeziei, câteodată al miracolului, în care-și au locul deopotrivă lirismul și sarcasmul, poezia suavă și bastonada, veselia și asprimea luptei, pentru a nu înceta să exprime frumusețea și înțelepciunea omului, să omagieze umanitatea, să celebreze spiritul și fantezia care-i sînt proprii omului.»

Aplauzele îndelungi ale asistenței s-au toplit treptat într-o pauză consacrată imortalizării cinematografice, fotografice și radiofonice a momentului. În cursul acestora aveau să fie realizate și acele fotografii oficiale, în care regina și ceilalți membri ai familiei regale olandeze apar înconjuțați de artiștii laureați, fotografiile publicate în întreaga presă a zilei următoare.

Pauza a fost urmată de prezentarea spectacolelor laureatilor, desfășurate, conform unei ingenioase idei a organizatorilor, în două alte săli ale palatului. Am avut privilegiul spectacolului pe care-l oferea bucuria nestăpînită a numeroșilor adulți, provocată de «Teatrul de hirtle» al lui Yves Joly sau de comicele pășanii ale lui Don Cristobal din programul prezentat de teatrul «Tândărică». A fost o ilustrare cât se poate de grăitoare a opiniilor că teatrul de păpuși poate comunica cu o dimensiune consubstanțială a mai fiecăruia dintre noi, la orice vîrstă.

O mare reuniune artistică, desfășurată seara la Teatrul Tineretului din Amsterdam, venea să încheie această zi glorioasă. Printre valoroșii artiști olandezi din programul serii, nu pot omite spiritualul spectacol de marionete al lui Art și Henk Boerwinkel și — alt semn de prețuire pentru țara noastră — impecabila interpretare dată de un taraf olandez unui mare număr de cîntece populare românești.

În ilustrația a laureatilor Premiului Erasm figurează de aci încolo și numele teatrului «Tândărică», un nume și o vrednicie care fac mai mult decît se poate bănui pentru afirmarea în lume a valorilor românești.

RADU VALTER



Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tipărit la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ”

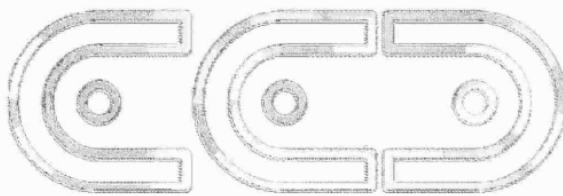
**PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI**

Secolul 20

**REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA
VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.30
BUCUREȘTI**

Lei 7

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

